

المسوعة الصحفية

٤

قضايا المسرح المعاصر

سامي خنيسه

٢٧
٤٠
٤١
٤٢
٤٣
٤٤
٤٥
٤٦
٤٧
٤٨
٤٩
٥٠
٥١
٥٢
٥٣
٥٤
٥٥
٥٦
٥٧
٥٨
٥٩
٦٠
٦١
٦٢
٦٣
٦٤
٦٥
٦٦
٦٧
٦٨
٦٩
٧٠
٧١
٧٢
٧٣
٧٤
٧٥
٧٦
٧٧
٧٨
٧٩
٨٠
٨١
٨٢
٨٣
٨٤
٨٥
٨٦
٨٧
٨٨
٨٩
٩٠
٩١
٩٢
٩٣
٩٤
٩٥
٩٦
٩٧
٩٨
٩٩
١٠٠

الموسوعة الصغيرة

٤

قضايا المسح المغامر

سامي خشبه

تشرين الثاني ١٩٧٧

منشورات وزارة الاعلام - الجمهورية العراقية

تقديم

لم يكن فن العرض المسرحي وقفا على الحضارة الغربية في يوم من الايام . ولكن الفن الدرامي ، او الادب الدرامي ، صاحب القدرة اللامحدودة على طرح ومعالجة قضايا العصر الذي يعيش فيه وتجسيد أحلام وعقائد ورؤى وصراعات أهله وأنواع معاناتهم ، ظل نوعا ادبيا وفنيا تفردت به الثقافة الغربية حتى وقت قريب . ولذلك فان الحديث عن قضايا المسرح المعاصر ، سيكون بالضرورة ، وبشكل كامل تقريبا ، حديثا عن قضايا المسرح الغربي المعاصر .

ولعل هذا ان يكون فرصة لالقاء نظرة شاملة - لن تخلو من العجلة - على مجموع قضايا الثقافة والحضارة الغربيتين المعاصرتين ، وهي القضايا التي لم تتجسد مثلما تجسدت لطبيعتها الصراعية - في الدراما الغربية المعاصرة .

ولا احسب ان هذه الدراسة المختصرة تحتاج الى مقدمة ، تزيد على القول بأنها تعتمد على منهج

يطمح الى الكشف عن مغزى القضايا التي اثارتها
الدراما الغربية المعاصرة ، بالنسبة الى الحضارة
التي اثبتتها ولنوع الثقافة التي ارتبطت بها وللمرحلة
التاريخية التي نبتت فيها ، المنهج الذي يجمع بين
النظرة التاريخية الاجتماعية ، والنظرة التحليلية
النقدية. ومن البديهي ان الجوانب الجمالية والبنائية
لهذه الدراما وتطوراتها ، لم تبحث في ضوء
تحديد موضوع الدراسة نفسها ولعل هذا هو
السبب الرئيس الذي دفع الى تقسيم المسارح
الغربية طبقا لانتماؤها القومية اساسا ، مع ابراز
المراحل والظواهر التي توجد فيها اكثر من مسرح
قومي في ظل مدرسة واحدة ، أو همّ أو اتجاه
واحد .

وقد تكون هنا مناسبة للإشارة الى اضافة
وحيدة الى الدراما الغربية المعاصرة ، عن الدراما
العربية في نفس العصر . فمن الواضح ودون تفصيلات
يمكن سردها وبحثها في دراسة منفصلة ، أن الدراما
العربية ، بوصفها فنا قوميا يفترض انه قادر على
التعبير عن احلام وعقائد ورؤى وصراعات الامة
وانواع معاناتها ، من خلال ارتباطه - كفن جماهيري
- بأكثر من يستطيعون التعبير عنها في هذا العصر ،
ما تزال ظاهرة فنية بالغة الضعف اذا قسنا قوة
النوع الادبي او الفني او ضعفه ، بمقدار مساهمته

في الحياة الثقافية العامة التي ينتمى إليها ، وبمقدار تأثيره في هذه الحياة الثقافية وتأثيره في الذوق السائد والميول والاتجاهات النفسية والفكرية الغالبة.

ولكن المشكلة من منظور « القضايا » التي يثيرها الفن الدرامي هي أن الفن الدرامي العربي ، ما يزال فنا « موسميا » وعارضا ، لم يرسخ وجوده بعد في قلب الحياة العربية . ولذلك فإن من الصعب أن نتابع من خلال انتاجه ، أبرز قضايا الحياة العربية في مرحلة تاريخية كاملة ، مثلما يمكن ذلك من خلال الشعر بالدرجة الاولى ، او حتى الادب القصصي بنوعيه ، القصة القصيرة والرواية .

أن قضايانا الكبرى ، مثل قضايا التجزئة والتفاوت الحضاري - سياسيا واجتماعيا وثقافيا - والصراعات الاقليمية التي بدأت تتخذ - حتى - طابع الصراعات الطبقية ، والموقف من حقيقتنا التومية وادواتنا الثقافية الموروثة للفهم والتعامل مع ظواهر الوجود والتاريخ ، وعلاقتنا بالتالي وموقفنا من ثقافة الغرب المتفوق الطاغية بتنظيمها وسهولة الوصول الى اصولها ومصادرها وقضايا طبيعة السلطة وشرعية الثورة بمعنى شرعية الصراع والخروج على الجماعة ، والحرية الفكرية الفردية .. الخ .. الخ كلها قضايا ما تزال نادرة

التجسد في اعمالنا الدرامية الجادة ، ناهيك عن وجودها بشكل مستمر عبر أعمال مدرسة كاملة او جيل كامل من الكتاب الدراميين ، حتى في افضل الظروف التي أمكن توافرها في بعض الاقطار العربية حتى الآن .

ومع ذلك فان بعض الظواهر الفردية والمتفرقة والدراسة التي بين يديك الآن تغري بالامل في انتعاش حقيقي لهذا الجانب المتواضع النشاط من ثقافتنا القومية لان تلك الظواهر أولا تدل على أن عقل الشاعر الدرامي العربي لم يكن غافلا تماما عن اكبر هموم وقضايا أمته ثم لان تلك الدراسة ثانيا – تدل على الاقل على ان الدراما الغربية المعاصرة لم تكن أبداً بعيدة عن هموم عصرها بصرف النظر عن الزاوية التي انطلقت منها لكي تحمل تلك الهموم وتطرح فيها رأي أصحابها .

مسرح الظليمة

وموجة العيش

منذ بداية الخمسينات أو بالتحديد منذ يناير ١٩٥٢ حينما عرضت لأول مرة مسرحية « في انتظار جودو » فانفجرت كالقنبلة ، وانصرفت انظار النقاد والصحافة عن كل شيء في المسرح سواها ، وتفرغت لها المجلات المسرحية ودارت حولها تعليقات البرامج التلفزيونية واحاديت الصالونات : في باريس اولا ، قبل أن تجتاح « الحمى » لندن ونيويورك وفرانكفورت وحتى جنيف واوسلو وروما وبقية عواصم العالم الغربي . . . منذ ذلك الحين ، توهم غالبية الناس أنه ليس هناك مسرح في فرنسا الا ما اطلق عليه باسم « مسرح العبث » او اللا معقول . وتحول فرسان هذا المسرح ، صامويل بيكيت ويوجين أونسكو وآرثر اداموف (قبل ان يتحول الى المسرح السياسي) وجان جينيه الى الابطال الجدد للثقافة الغربية في العالم . ولم يكن هذا صحيحا . فمسرح العبث ، الذي انحسرت موجته

الآن او تكاد - لاسباب سنعرض لها بعد قليل -
لم يكن سوى جزء مما يمكن أن يسمى بـ « المسارح
الطليعية » التي لمعت في سمائها أسماء أخرى غير
تلك الاسماء وأكثر منها اهمية : جان كوكتو وبول
كلوديل وجان أنوى وأرمان سالاكرو وجاك أوديجرتي
وميشيل دي جيلد رود وغيرهم ، بالإضافة الى
الوجوديين من « فلاسفة » المسرح « جان بول سارتر
والبير كامى وجبريل مارسيل » ولم يكن هؤلاء
« طليعون » في الاشكال المسرحية او في لغة التعبير
الدرامي فقط ، بل كانوا طليعيين أساسا في تصور انهم
عن العالم الذي يكتبون عنه ورؤاهم حوله .

وكان القاسم المشترك الاعظم بين هؤلاء الكتاب
« القدامى » والذي جمع بينهم وبين كتاب مسرح
العبث ، وجعلهم التمهيد الحقيقي لمسرح العبث
نفسه هو أنهم كانوا قد كفروا بالاسس الثقافية
والسياسية للعالم القديم ، العالم البورجوازي :
عالم الحروب والمنافسات الدموية وأوهام المجد
الكاذب وسيطرة الاشياء وشحوب الروح والعقل
وانسحاق « فردية » الانسان في مواجهة المؤسسات
القوية التي تقوم بوظائف الحكم والاستثمار وتغذية
أرواح الناس وعقولهم بالخرافات او الثقافات
الكاذبة او تجنيدهم للدفاع عن مكاسب نفس
المؤسسات غير الانسانية .

وكانت المشكلة في « مسرح » الطليعيين القدامى
بما فيهم الكتاب الوجوديين هي أنهم حاولوا دائما
أن يقارعوا هذا العالم القاسي بالحجة المنطقية وحاولوا
دائما أن يظلوا مخلصين للقلب (شكل) المسرح
الموضوعي - الذي يحاول بطريقة أو باخرى أن
يتظاهر بأنه « يشبه الحياة » عن طريق اقتطاع
وعرض « شريحة » من هذه الحياة نفسها على
منصة المسرح . وفي هذين الجانبين كان يكمن
« ضعف » المسرح الطليعي القديم - مسرح ما قبل
العبث . فبينما كانوا يكشفون على منصة المسرح
عالمًا ميكانيكيًا متوحش القسوة الى درجة تجعله
محروما من كل عقل او منطق ، اذا بهم يكشفون
بمناقشته بالعقل والحجج المنطقية استنادا الى قيم
« تاريخية » كانوا هم انفسهم من ابرز من اعلنوا
أن تطور العالم البرجوازي قد سحقها في مسيرة
الآلية المتجهمة . وبينما كانوا يتحدثون عن استحالة
التفاهم ، وعن ضياع مفهوم الشخصية الفردية
المتميزة ، وعن تحول الانسان الى « آلة » أو حتى
الى « جزء » أو « ترس » في آلة وعن انهدام قيم
الحب والبطولة والشرف والتعاطف وانسحاق
المؤسسات الفردية الصغيرة التي فيها يجد الانسان
ذاته (مؤسسات الاسرة والصداقة وزمالة العمل . .
الخ) رغم كل ذلك اذا بمسرحياتهم تقوم على اساس

من « شخصيات » متكاملة ذات أبعاد تقليدية نفسية واجتماعية وذهنية واضحة ، واذا بها تقوم على اساس قدرة هذه الشخصيات على « التفاهم » باللغة وعلى اساس قدرتها ايضا على الدفاع عن مؤسساتها الصغيرة « والفردية » . وبينما كانوا جميعا يحاولون تصوير موقف انسان هذا العصر باعتباره « مأساة » هزيمة في دفاعه غير البطولي عن تميزه الشخصي وعن حريته وعن ضميره الخاص ومسؤوليته ، اذا بهم جميعا ودون استثناء تقريبا - يصلون الى نتيجة واحدة ، وهي ان هذا العالم لم يعد جديرا بشرف المأساة ، طالما ان المأساة لا تنبع الا من سقوط الانسان النبيل في مواجهته لقوى غامضة طاغية : اما انسان هذا العصر ، فهو انسان عادي فقد حقه في « النبالة » منذ عرف أنه كائن حيواني لم يخلق على صورة الله وانما تطور عن سلالة من القردة العليا ، ولا يعيش في مركز الكون ، كما كان يتوهم في العصور القديمة وانما يعيش في كوكب عادي يوجد مثله عدة بلايين من الكواكب تدور حول نجوم تعد بالبلايين أيضا في كون لا يكف عن النشوء والتعدد والاهلاك وأن كوكبه هذا الضئيل يسير حثيثا نحو خمود البرودة او سفير الالتهاب او يتحول بسرعة الى كومة من النفايات القدرة او النفايات المشعة المهلكة لصور الحياة ، وعرف ان

القوانين التي تحكم سلوكه ليست هي القيم العليا التي لقنها عن الكتب المقدسة من أسلافه في « العصر الذهبي » وإنما هي غرائز نفسية وبيولوجية ، وقوى اجتماعية تحولته الى « دمية » مضحكة ظهرت بالمصادفة وسوف ينتهي حتما الى الهلاك الكلي بطريقة من الطرق ، بحكم قوانين الطبيعة أو بمصادفة أخرى عمياء وساعتها ستمر هذه « كارثة » في الكون العريض كان لم يحدث شيء له قيمة أو معنى . . فإين مكان المأساة في كل هذا الخواء الخالي من أي جلال للأصل الذي جاء منه الإنسان ، والخالي من أي نبالة للوجود الذي يعيشه والذي يخلو مصيره من أي هدف ويفتقر الى أي معنى ؟

كانت مشكلة كتاب مسرح ما قبل العبت، أو كان تناقضهم الفكري الأساس هو أنهم أرادوا أن يوجهوا الى العالم كما تصوره ، سواء بمعناه الاجتماعي التاريخي ، أو بمعناه الكوني الفلسفي - سهام النقد . والنقد يعني أن « الناقد » يرجو اصلاح ما ينتقده أو انه يملك مثلاً أعلى واقعياً يمكن تحويله الى حقيقة ، أو انه يملك البديل أو يستطيع أن يشير الى البديل ، ولكنهم في قرارة نفوسهم ، وفي الأساس الواضح لفلسفاتهم وما تبنيه من مبادئ فكرية لم يكونوا يؤمنون بإمكانية « الإصلاح » ولا بواقعية أي مثل أعلى ولا بوجود أي بديل أو مهرب .

وكانوا يؤمنون بأن مصير الانسان في هذا العالم - تاريخيا وكونيا - هو مصير مظلّم ، محروم من أي رجاء . وكانوا يؤمنون بضرورة أن يبحث كل انسان فرد - أن استطاع - عن خلاصه الخاص ، طالما أن الإنسانية قد اكتشفت الحكم الذي صدر ضدها منذ زمان طويل بالبوار الابدي . وقد كشفت سيمون دي بوفوار المضمون الحقيقي لهذا الموقف في كتابها « واقع الفكر اليميني » بإشارتها الى أن هؤلاء الكتاب - كتاب المسرح والرواية واصحاب المواقف الفلسفية المتشائمة في الغرب - رأوا أن نهاية العالم البورجوازي إنما تعنى نهاية العالم بأسره وأن وصول التاريخ البورجوازي الى خاتمته الحقيقية إنما يعني اختتام « التاريخ » كله وأن الحكم التاريخي بانقراض النموذج البورجوازي للانسانية ، إنما يعنى انقراض الانسانية كلها !

انه احساس قوى الشبه بالاحساس الذي ساد الثقافة الغربية بعد الحرب العالمية الاولى ، حينما اكتشف السرياليون والداديون أن الحرب الوحشية الطويلة التي حولت اجمل مدن اوربا واروع مناطقها الريفية الى ساحات بشعة للمجازر التي بررتها « الدول » بكل القيم التي كانت من قبل تمثل دعائم السلام والتعاون البشري : قيم الحرية والعدالة والمساواة والعقل . وقد تضمنت موجة

« القلق البورجوازي العظيم » الاولى هذه التي اعتمدت أساسا على الشعر والرواية، حركة مسرحية لم يقيض لها أن تشتهر وتلقى عليها الاضواء الا في الخمسينات والستينات . فالمسرح باعتباره فنا « جماهيريا » لا يستطيع ان يزدهر ويلقى الاهتمام الذي يستحقه الا مع ازدهار الروح الديمقراطية ومع قدر معقول من الرخاء الاقتصادي الذي يساعد الديمقراطية على الازدهار في المجتمع الرأسمالي .

أما سنوات ما بعد الحرب العالمية الاولى فكانت سنوات تمزق سياسي وفوضى اجتماعية عنيفة وازدهار اقتصادي مضطرب قصير العمر لم يلبث أن استسلم للآزمة والكساد والبطالة ، بينما حققت الفاشيات الاوربية الرهيبة سيطرتها في ايطاليا ، ثم المانيا ، ورومانيا والمجر ثم في اسبانيا . وتحولت الديمقراطية الى مواقع الدفاع في فرنسا وانجلترا وباتت مهددة حتى سقطت في النمسا والنرويج واليونان ويوغسلافيا وبلجيكا ، الامر الذي سهل مهمة الفاشيات العسكرية الكبيرة في احتلال كل هذه الدول - وفرنسا معها - في أقل من عامين . وفي مثل هذا المناخ الخانق للحرية والمضلل ، لم يكن من الممكن للمسرح ان يزدهر خاصة وأن كتاب المسرح في هذه الفترة وعلى رأسهم بيرانديللو في ايطاليا وميشيل دي جيلد رود في فرنسا ، كانوا

يلقون ظللا كثيفا من الشك على الاسس الكبرى
للتقافة والحضارة البورجوازيتين في اوربا . ورغم
ان بيرانديللو اصبح معروفا في فرنسا منذ عام
١٩٢٣ فانه لم يحتل مكانته لدى الجماهير والنقاد
والمخرجين الا في نهاية الاربعينيات . ذلك ان
بيرانديللو . بمحاولته المرهقة لاثبات ان عالم
البورجوازية ، الذي قام اساسا لتوحيد الانسان
المنقسم بين الطبيعة والكنيسة واعطاه « ذاتا »
موحدة تقوم على المعرفة والعقل واستقامة الصور .
قد فشل . وادى فشله الى مجرد تعطيه الانقسام
القديم بقناع جديد من الادعاء والرياف . الامر الذي
جعل الانقسام القديم انقسامين : بين القناع المزيف
والحقيقة المفتتة . اقول ان بيرانديللو بمحاولته هذه
لم يكن من الممكن ان يلقى الترحيب في ظل اوربا
« الفاشية » التي كانت تدعو الى إلغاء كل انقسام .
اي إلغاء الشعور بأي نوع من الصراع الدرامي لا حل
له الا في الحرية والمعرفة والعقل . واستبداله
التوحد الوهمي في شخص « اله » مزيف واحد هو
« الزعيم » او « الديكتاتور » . وكان هذا هو
نفس الموقف الذي واجهه مستيل دي جيلدرود .
اقوى من كشفوا روح الفاشية . وحولوها الى رؤية
مترعة بالاسى والحكمة في مسرحيات من نوع
« ابنة جنم » عام ١٩٢٩ . او « العمل » سنة

١٩٢٢ . حيث السوف امسح السحر بالالوان الراحيه
والحسة بالعظمة والعنف القدسي والسادية بالجمال
الشكلي والقيم العظمى بالقاهه والانحطاط العقلي .
« الجحيم المعدب باللدة الميتة » .

اما محاولات المخرجين الكبريين انطوليو ارتو
وانفريد جارى . لخلق مسرح جماهيري يبشر برفض
اعالم الناسى المجنون ويطالب بمواجهته بما يستاهل
من فسوة وعنف وجنون . فقد باءت هي الاخرى
بالفشل . ولم يكن من المنطقى ان يحاول كتاب
مسرح ما قبل الحرب وهم اسحاب « المفارقة
المطلقة » والتبشير بعقائد الخلاص الفردي والحرية .
لم يكن من المنطقى ان يحاولوا اللجوء الى اساليب
وافكار ارنوو جارى . وكان على هذين المخرجين ان
ينظروا موجة « الحرب » لكي تبعثها من جديد
وتسلمها للموجات المسرحية التالية .

فقد اجا كتاب الطليعة المسرحية . في مرحلة
ما قبل الحرب الى الدفاع عن نفس القيم الاساسية
الكبرى للثقافة البورجوازية . املا في ان يسيدوا الى
ذاكرة حضارتهم المتلاشية ذكرى انها هي الحضارة
التي يشرت بالحربة الفردية وبالعقل واليقين العلمي .
ولكنهم كانوا يدون هذا الدفاع وهم في مرحلة
تجعل المذاهب نفسية يتك في قيمة دفاعه واحيانا
في قيمة النفس ما يدافع عنه . حينما يشهر بان مبادئ

القانون ذاتها هي ما تحيط بها الشكوك وما تحتاج
الى تبرير لكي تصلح قياسا بتحديد الابرياء والبراءة.
وتعريف ما هو آثم وفرز المذنبين .

ومع ذلك فقد استمر التناقض الفكري لأن
« الحياة » في حد ذاتها مستمرة . واستمرت
محاولات هؤلاء الكتاب « النبيلة » لحل التناقض الذي
سكن وحصلنا على عصر « مسرحي » سردى لم
تشهد الثقافة الغربية مثيلا له منذ عصر انجلترا
الانرايبسية . حينما كان الفنان التاريخي العظيم
نسيء بسولد عصر البورجوارية كطبقة جديدة ورأى
اندائه ولكن في مرحلة اندحارها والشهيد لاختلافها
كطبقة وفوه مسيطرة واسلوب في الحياة واحساسا
بان هذه هي نهاية التاريخ كله . وربما « الكون »
باسره « ابحه بعض الشعراء المسرحيين » الى الدين
مسلما فعمل بول كلوديل وجان كوكتو وارتبط بعضهم
بالفكر السياسي مثلما فعل سارتر على اساس
تحليل مسؤولية الحياة ومحاولة ايجاد مخرج تنفذ
منه احسن فضائل البورجوارية الى العصر القادم
ان كان هذا العصر ضروريا محسنا وان كان ممكنا
(محتملا) .

وحاول « حرون » ان يعودوا الى منابع الوجود
الاولى للانسان : الاسطورة وبراءة ما قبل السقوط .
كما فعل جورج سحاذة باطالة اصحاب الارواح

الطفولية وعالمه القائم على السحر والشعر والذي
يدين الشر باعتباره شيخوخة العالم . ويتجاهل
البشاعات الحقيقية للعالم الواقعي .

ولكن كتابا اخرين اكتفوا باعلان التردد والحيرة
بين سنسكري الحياة الاساسيين : الخير والشر .
القيمة واللامعنى . الجدوى والعبث . ملما فعل
جارك اودبرتي الذي اكتشف ان الشر . " ليس
سوى البر لنزق اله ساقط . او لخبية امل الانسان
في وضعه البشري " كما يقول الناقد الامريكي
ليونارد برونكو .

واكتشف اودبرتي ان الشر قد بدأ بانفصال
الانسان عن الطبيعة ودخوله دوره " التاريخ
الاجتماعي " فكان فيام " المجتمع " بذلك معادلا
لخروج آدم من جنة عدن ومعادلا موضوعيا لعقيدة
" السقوط البشري " . " فصار المجتمع . هذا
الكيان غير المنطقي بحكم عدائه للطبيعة " : هذاننا
اتفق الناس على تبادل رموزه " وواحدة للكذب
المتعمد . وفي هذا العالم لا مكان للبراءة . انها
نعرف على نفسها ا منلما عرف آدم وحواء سواتهما
فعرفت الشر وتعلمت الفسوة . ويفقد الانسان
ذاته فيبتعد بالتالي عن الحقيقة . ويفرق في الوهم
وتفرقه ايضا دوامة الاوهام التي صنعها " التاريخ "
لكي يبرر وجوده واستمرار وجود الانسان على

الأرض . تصبح الكنيسة نقيضا للطبيعة وينضم المجتمع والدولة والقانون الى الكنيسة . حتى اذا تم القضاء على « الطبيعة / البراءة » تم أيضا « صلب الإنسان » الذي يعود بالموت الى احضان « الطبيعة » (أمه) . يعود بلا براءة تستعاد . لأن الموتى ليسوا ابرياء . فليس في العدم معنى للائم ولا للفنيله . ولا للمعرفة ولا للبراءة (١) .

لقد وقعت عند جاك اوديرتي هذه الوقفة لأنه يمكن ان يكون خبر نموذج للتناقض الذي واجهه مسرح « الطبيعة » قبل ان تلحقه موجة « العبث » ان التعبير في هذا العالم التاريخي والكوني الخالي من كل منطق سيكون تعبيرا « غير منطقي » اذا أصر على ان يكون تعبيرا « مقنعا » بالحجة المنطقية . ولشخصيات هذا المسرح لن تستطيع ان « تمنعنا » بأن الإنسان بعد اسايته لأنه خسر « شخصيته » المنفردة اذا أصر مبدعها على ان تكون شخصيات متكاملة . ولكننا نستطيع ان نجد تنويعات كثيرة

-
- (١) مسرحيات اوديرتي : كوات ، كوات « ١٩٤٦ » الشر بنشر « ٤٧ » نساء الثورة « ٤٨ » العبد الاسود « ٤٨ » ، « العذراء » . ٥٠ ، اولاد اقليم بوراو ٥٢ ، « صاحبة البيت » ٥٤ « سيدة الريف » ٥٩ ، « الانر الجلابيوني »

لنفس المعاني - بحذافيرها تقريبا - عند كتاب غير
 فرنسيين . ان فريدرش دورينمات (السويسري
 الالماني) مثلا يستطيع ان يقدم نموذجا فذا للقسوة
 الشر الاجتماعية - البشري في مسرحية « الزبارة »
 ويستطيع ان يقدم نموذجا آخر لاستحالة العدل
 واستحالة البراءة سويا في عالم البشر الذين وقعوا
 اسرى لاهام السلطة والحرية جميعا في مسرحية
 « هبط الملاك في بابل » ويستطيع ماكس فريش
 زميل دورينمات السويسري الالماني ايضا ان يقدم
 « دراسة تاريخية » شاملة ستعرض فيها اكبر
 الحضارات الانسانية واكثرها « برقا » ومجدا في
 التاريخ لكي يعبر عن استحالة العدل والحرية وعن
 دموية التاريخ كله ووحشية الانسان القاسية الفبيدة
 وعن تفاهة مسعاد وعيشية بحله الممذّب عن المجد
 في نفس الوقت وعن العجز المطلق عن معرفة
 « الحقيقة » وعن لا معنى الدين والعلم والفلسفة
 بعد ان وصل التاريخ الى نهايته تحت تهديد
 « القبلة » . كل هذا في مسرحية واحدة :
 « سور الصين العظيم » وقد نجد عند دورينمات
 في مسرحية « الزبارة » لمحة تشير الى ان « المال »
 - رمز العالم الرأسمالي هو الذي يفقد البشر
 انسانيّتهم ويحولهم الى جماد اسم . ولكنه يصير

على أن يضع هذه « المسألة » التي تنسب إلى الحسن
 التاريخي النفدي - المتفائل بإمكانية « الإصلاح » -
 في سياق ميتافيزيقي كامل لا يعني إلا أن هذا
 الشر وهذه القسوة ليسا من صنع « مجتمع »
 من نوع معين وإنما هما جزء أصيل من « طبيعة
 الأشياء » وصفة ملازمة للوجود الإنساني ذاته . أما
 ماكس فريش فيكاد ينطلق من أساس فلسفي
 مزدوج يجمع بين فكرة الفيلسوف هيغل عن اكتمال
 التاريخ حينما يصل إلى الوعي المطلق بذاته (في دولة
 بعينها) وبين أفكار فلاسفة الدورات المتكررة «
 للتاريخ مثل فيكر . بانبات أن ما حدث في أمور
 قد تكرر في اسبرطة وروما والصين وصحراء قراقورم
 وباريس وبرلين . فلا شيء سوى سيطرة الخرافة
 والقباء والقسوة والاستغلال والعنف . ولا أمل
 للضعفاء إلا في الموت . ولا معنى في نفس الوقت
 لبحث الأقوياء عن الثروة أو السلطة لأن « القبيلة »
 ستسوى بينهم وبين الكلاب الجرباء في نهاية التاريخ
 المحتملة .

ومع ذلك فإن دورنمات وفريش . مثلهما
 مثل أوديبيرتي وانوي وسارتر وقبلهم ميشيل دي

جبلدرودا « وجبن أوريل الأسرى المعاصرين لجبلد
 رود على اختلاف الأسس الفلسفية التي أقاموا
 عليها رؤاهم إلى العالم - كانوا يطمحون إلى اقناع
 العالم بأن يحيد عن الطريق الذي راوه « محتما »
 عليه ولا مهرب منه . ولجأوا لتحقيق طموحهم أي
 الحاجة المنطقية مع أن جوهر رؤاهم إلى العالم هي
 أنه قد فقد منطقته . وأنه قام أصلا على نوع من
 الخيال الخالي من كل عقل . وجسدوا « أبطالهم »
 في سوء شخصيات إنسانية « متكاملة » رغم أنهم
 اعتقدوا بأن « الفرد » صاحب الشخصية المتكاملة
 المتصورة قد أضحي خرافة في عصر غلبه التشابه
 وسيطرة الآلات والمسيرة الآلية (الميكانيكية) للحياة
 بدل جوانبها . ودفعوا أبطالهم إلى حالات تشبه
 « المساء » رغم إعلانهم بأن هؤلاء الأبطال مجردين
 من كل أثر للنبل . وأن « تلويهم » ليس سقوطا عن

(١) الذي كتب كل أعماله في العشرينات والثلاثينات وكان
 « سلفا » أصيلا لمسرح « الطبيعة » ومقومات اللعب
 برفض كل أيديولوجية ، وإقامة المقابل (لا التوازن)
 بين الظلام والشر والجسد ، وبين النور والخير والروح ،
 مع استحالة التصنيف واستحالة إقامة برهان أي شيء
 وسيطره القسوة والخسة والعنف واللذة على العالم
 الذي هجره خالقه بعد أن اكتشف أي « سر » قد
 اجتريته يداه بخلقه .

ساء ومرتفع الى حضيض تناقض . وانما هو تلوث
 فطري . هو الحالة « العادية » للبشر . وكلهم عاديون .
 وحينما اكتشف البير كاسو هذا التناقض في
 دراسته عن « سيرف » الذي حكم عليه في العام
 الآخر بالسجن عن خطيئة طفيفة بان يدق حجرا
 الى قبة جبل لا يلبث ان يندحرج ان السطح لكن
 يعود من جديد لكي يندحرج فمرة فمرة الى
 الأبد - تعبيرا عن « عبت الجهد البشري » ولا معراده .
 فوضع كاسو يده على حقيقة عامة هي أن سيرف
 نفسه باخلاسه المعتوه لمحاولة غير محدودة ولا معنى
 لها فقد معناه كإنسان . بد كلف عن ان يكون السبا
 وتحول الى جزء من لعبة الارباب او القوى شر
 المهيمنة التي تحكم العالم اقدس حكموا عليه وعلى
 جهده بالأهدار الكامل .

وربما كانت هذه هي المقدمة المباشرة التي
 سبقت على كتاب مسرح الفيت ان يقدموا بالحل
 الخاص بهم للتناقض الأول : ان غياب المأساة لا يقتضي
 « التوميدبا » التي تعنى هي الأخرى « النقد
 المتفائل » وانما يفترض السخرية العابثة . وان
 غياب الشخصية في الحياة الحثيثة لا يقتضي
 وجودها على المسرح وانما يحول المسرح الى فرجة
 ذهبية لتجسيد نياتها . وانها معنى الوجود
 الإنساني في عالم مبدد بالخراب بعد ان اكتشف

« حجمه » الحقيقي وحجم ساكنه (انسان) وانتهيار
 معنى الجهد الانساني في تاريخ تحكمه الفوضى
 وسوده الشر ولا تنتهي الى غاية لا يقتضي بذل
 المزيد من الجهد. وانما يقتضي التفرغ تماما للعب :
 لكي نتجنب غباء سزيف وعلى امل ان يستعيد في
 اللعب شيئا من « الحرية » وان كانت هي الاخرى
 عظيمة لا يمكن ان تنمر حتى التسلية .

كان المعنى الاول الذي حرص رواد مسرح
 العبث على تاكيده هو انه من العبث ان يبحث الناس
 في مسرحهم عن أي معنى^(١) . ولكن السبب الذي
 اطنوه لذلك كان كافيا لدفع النقاد الى التسليم من
 معنى « العبث » ذاته ومن الجوانب المتعددة لذلك
 المعنى « كان السبب هو ان « الكون نفسه » قد
 فقد معناه ، والتاريخ يكشف عن مهزلة سخيفة
 والانسان حوانته المؤسسات القديمة والالات والاشياء
 الى حيوان متبلد الى الة او الى مجرد شيء
 مدفون وسط اشياء كثيرة . والفن اكثر تفاعلا من
 تفق الطغادع والثورات كثيرا ما انتكس فيؤدي
 ذلك الى قيام طغاة مستوهمين يجردون الانسان حتى

(١) قال بوجين بونسكو : ليس لدي ما يمكن تاكيده سوى ان
 المسرح مسرح « بمعنى ان لا علاقة له بأي محاولة للتفكير
 - راجع لئوناردو برونكون « مسرح « الظلمة » .

من القدرة على السحرية . ولا جدوى من محاولة
 النفاذ لأن اللغة أصبحت وسيلة لتفطية المعاني
 بلفظ كيف داخل عقل من يستخدمها بدلا من أن
 تكون وسيلة لنقل هذه المعاني الى عقول الآخرين .
 والعقائد والأيديولوجيات ليست سوى تحنيط
 الجثة لعقل الميتة . سلفا وتحويل الجثة الى تمثال . ولعل
 ذلك فلا بد من التخلي عن وهم « الإنسان النموذج »
 البطل . وعن وهم القيم الثابتة . الاخلاق والطباع .
 والالتقاء بتصور « شخص » لا شخصية له . يواجه
 مولعا غارسا . ولا يعيش اي « زمن » . لأن مفهوم
 « الزمن » اذا ارتبط بشخصيات يقتضي التسليم
 بوجود « تاريخ » ومستقبل مليء بالتوقعات التي
 يمكن (بالمعنى والعلم) التنبؤ بها . أو السهل من
 اجلها أو ضد وقوعها . . وليس من كل ذلك شيء
 حقيقي .

وعلى هذا الأساس اختفت كل محاولة لمقارعة
 مثل هذا العالم بالحجة المنطقية طالما أن العالم نفسه
 فقد عقله ومنطقه . ولم تعد اللغة قدرة على نقل أية
 افكار أو معاني . واختفت الشخصيات المتكاملة كما
 اختفت البطولة والماساء والكوميديا . بعد أن انهارت
 القضايا التي يمكن أن تخلق الأبطال وامحت النبالة
 التي يخلق سقوطها الماساء ونالذ أن المستقبل صورة
 مكررة للماضي . في احسن الاحتمالات - مما يلقي

كل ضرورة للنقد - او لكشف العيوب كما تفعل الكوميديا . ولم يبق مكان الا للعب الخالي من المعنى بقسوة وخشونة تماثل ما في العالم نفسه من افتقار لاي معنى . ومن قسوة وخشونة . ولكن من الذي شك الان في ان هذه لم تكن سوى محاولة اخرى للتفلسف او للتفكير - استخدمت فن المسرح - آخر ما بدله المسرح الغربي المعاصر من محاولات لحل تناقضاته - وتناقضات الثقافة الغربية كلها التي برزت منذ بداية الحرب العالمية الاولى . وبنهاية « عصر الشك » بالتعبير الذي استخدمته الكاتبة الروائية الفرنسية ناتالي ساروت .

ربما كانت الصورة الاولى التي تجلت فيها تلك المحاولة . هي الصورة التي تلغي واقعية العالم وتنفي الشكل الحقيقي للحياة الانسانية . وقد كانت مسرحية « انتظار جودو » لصامويل بيكيت ، بداية لتلك المحاولة (يناير ١٩٥٢) وهي المسرحية التي كان ابرز ما فيها هو « عدم حدوث شيء » والفناء كل احتمال لوقوع اي تغيير او تحول في الطبيعة او في البشر او في العلاقات الانسانية . وقد اشار اكثر من ناقد الى ان هذه المسرحية يمكن ايجازها في الكلمات التي جاءت على لسان « ستراجون » أحد « ابطالها » الاربعة المتشردين حيث يقول : لا شيء يحدث . لا احد يأتي . ولا احد ينصرف ، هذا شيء

مروع » ويقول « فلاديمير » وهو واحد آخر من
 الاربعة : « لا سبيل الى فعل شيء » فلا شيء
 يحدث في الواقع من تلقاء نفسه . والانسان ذاته
 عاجز عن القيام بأي فعل . بل ان فعل « الانتظار »
 نفسه ، يفرق على مسار المسرحية في طوفان الشريرة
 وخيبة الامل والملل وتكرار كل ما ليس له معنى
 وما لا يؤدي الى نتيجة طالما ان « جودو » الذي
 ينتظره المتشردان ستراجون وفلاديمير لا ياتي ابدا
 فضلا عن انه قد لا يكون له اي وجود اصلا .
 والعمل الوحيد الذي يستطيع « دندي » او « بوزو »
 ثالث الاربعة المحروم عن « الضحك » لاصابته بفتق
 قديم . هو ان يخرج كي يتبول او يتبرز . فهو
 رمز لغرق الانسانية في جسدها وفضلاته النتنة .
 والعجز عن الاحساس الا باحتياجات الجسد باعتبارها
 « اليقين الوحيد » . واخيرا لا يستطيع « لاتي » او
 « جودو » العبد الذي ربطه سيده « بوزو » بحبل
 طويل يفوده به كالكلب سوى ان يخطيء دائما في فهم
 اوامر سيده بالتقاط شيء او ترك شيء آخر . وهي
 في النهاية اوامر خالية من المعنى لان « الحقيبة التي
 يؤمر بان يلتقط فيها الاشياء لا تحتوي في الحقيقة
 الا على الرمل ولانه يؤمر دائما بان يترك ما التقطه
 بالفعل وان يلتقط شيئا آخر لا يفعل به شيئا .
 وقرب نهاية المسرحية يسأل ستراجون بعد ان مر

اليوم الثاني - وربما الالف او المليون - : « ماذا سنفعل » ويجيب فلاديمير : « سننتظر جودو » . . وفي ختام الحوار الذي ينهي المسرحية : يقول ستراجون : « دعنا نرحل » ويؤكد فلاديمير انهما لا يستطيعان الرحيل لأنهما « في انتظار جودو » الذي قد يكون هو الرب او الحاكم العادل او صاحب العمل او مجرد « التغير » المستحيل الذي يبدو كما يقول ستراجون نفسه : « املا مطولا يفسد القلب » في استعارته الوحيدة عن التوراة (سفر الامثال) .

ويعود صامويل بيكيت مرة ثانية الى الفاء واقعية العالم ونفى شكل الحياة الانسانية الحقيقي في مسرحيته الطويلة الثانية « لعبة النهاية » حيث لا يوجد فعلبا غير عجوزين كسيحين . قابعين تحت صندوق للفمامة بطالبان بالطعام او بالتبرز ، وابنهما المشلول على مفعده ذي العجلات وحفيدهما نصف الأبله الذي يخدم الجميع ويلبي طلباتهم ، وحيث الحكمة الوحيدة التي يرددها المشلول من فوق « منبره » تقول : لعبة النهاية قد خسرت منذ زمن قديم فالعب واخسر وافرغ من الخسارة » او ان النهاية موجودة قائمة في البداية ومع ذلك نواصل السير فاذا لاح أمل في « الصلاة » والتوجه الى « الله » ولا ينال المصلون سؤلهم راح المشلول :

« منكرأ كل شيء » . وبذلك يعود بيكيت الى افكار مؤرخي وفلاسفة التاريخ الفرنسيين في القرن السابع عشر (من نوع بوسويه وماليرانش) الذين روجوا لفكرة « ثبات الكون وانعدام التاريخ » على أساس انه : « ليس هناك ما يدعى بالتقدم » وهي الافكار التي قضى عليها الموسوعيون ومفكرو التورة الفرنسية . بردد بيكيت نفس الافكار القديمة التي كانت قد نسفتها البرجوازية في عصر نوربتيا . يرددها ولكن مع تغيير طفيف : انه يكتشف ان الكون « الثابت » قد هجره الله « اما اسلافه فكانوا يؤكدون ان « الثبات » قائم بنعمة من الله ذاته .



واذا كان بيكيت قد الفى شكل الحياة الانسانية العامة والفى واقعية العالم في شموله الكلي فان يوجين يونيسكو يكتفي ببساطة بالفاء الشكل الحقيقي للبشر والفاء واقعية الاشخاص . وبدلا من « رموز » بيكيت التجريدية يقدم يونيسكو ابطاله في صورة « الدمى » او الاشكال الملونة المنحركة « في افلام الكارتون » او الشخصيات ذات الخيوط في مسرح العرائس . وبدلا من مناقشته قضايا المصير الانساني . واثبات ان المشكلة ليست هي التحول والحركة وانما هي ثباتنا وثبات الكون من حولنا الى الابد كما فعل بيكيت . بفضل يونيسكو ان ناقش قضايا « الواقع القائم

بمؤسساته وقيمه وصورة الحياة فيه . لكي يثبت
 ان هذا الواقع هو في وقت واحد المسؤول عن تحول
 الناس الى دمي فاقدة الشخصية او اشياء فاقدة
 الروح ، وانه ايضا عن صنع تلك الدمي او تلك
 الاسماء المحرمة من اي وعي او قدرة على التفكير
 الخلاق . وبذلك لا يكون لسمه امل في الغلاص ولا
 في سيرة الواقع الذي يصبح كحضارة مفسورة
 لا تحوى الا على كائنات متحجرة . وتلاسى اقبل
 ان نشأ امكانه ان يكسب بونسكو طاقة
 « الكوميديا » الفاقدة المتفاعلة مع الحياة الحية .
 مكفيا بطاقة الفناعة العدمية الساخرة والتقى في
 النهاية مع زميله بيكيت - حول « ابدية » الثبات
 واستحالة التغيير .

عكدا خلق بيكيت في اولى مسرحياته واكثرها
 شهرة « المظنة الصلحاء » عام ١٩٤٩ عالما بالمله من
 الدمي البشرية ذات اسم واحد . برجالها ونسائها
 واطفالها لا نراه ابدا . انما نسمع عنه على لسان
 مجموعة اخرى من « الدمي » التي تعيش في مؤسسه
 « الاسره » وفقدت كل قدرة على التفاهم رغم
 انهم يتبادلون الحوار في هدوء وميكانيكية رنية
 توحى بانهم لا يفكرون وانما يرددون اقوالا لغزوها
 وحفرت في ذاكرتهم التي تعمل كما تعمل ذاكرة
 الحاسب الآلى . وفي مسرحية « الدرس » عام ١٩٥٠

يحق « الموقف » الذي يؤيد أن المدرس (زمر
 السلطة . الأب . الحائم . الكاهن .. الخ) بامتلاكه
 السلطة لابد أن يتحول الى طاغية - دون مضمون
 تاريخي السلطة - والطالبة بممارسة السلطة عليها
 أو سدها لا تملك إلا أن تصبح بيفاء عاجزة عن
 النهي بل أن تصبح نسجية مستسلمة لسكين
 الطاغية بينما يدوان معا (المدرس والطالبة) كدميتين
 تحركهما خيوط غير مرتبة لا تمسك اطرافها اية قوة
 مشهورة داخل أو خارج اطار « الموقف » الجزئي
 ذاته . وفي مسرحية « الساكن الجديد » يدور
 « الساكن نفسه تحت اكوام الانبياء : قطع الآلات
 التي يتولى ادخالها الى المسرح » بعزلة ميكانيكية
 وراء على توجيهات الرجل نفسه الذي يلقى على
 نفسه « قيود » ولا ينسى ان يأمر العبد في النهاية
 أن يلقاها النور . وفي مسرحية « القائل بلا أجر »
 عام ١٩٥٧ يتشابه الجميع في الملامح التي تعرف
 القائل « القائل » . ولكن لا يمكن لاحد ان يقطع
 ان هناك « قاللا » محددان وان ثمة ضحايا . وفي
 مسرحية « الخريت » عام ١٩٥٨ يتحول جميع
 الناس الى خرائيت . بلداء نهمين وكسالى وانبياء .
 ويظل « البطل » وحيدا في النهاية . يصبح بان
 صياوم وسقط « انسانا » ولكن لا يبدو هذا
 « المر من عنصر انارة » دراسية : اذ لا تسمى ببرر

مقاومته أو حرصه على « الاساسية » ولا بدو انه
يمتلك مجرد المنيع أو المصدر الذي يستمد منه
القوة على المقاومة . ولا هدف يريد أن يصل اليه
من خلال مقاومته . ولعل هذا هو ما حصل
« الحرست » في آخر ما كتبه بونسكو من مسرحيات
هامة قبل أن يهجر المسرح كله ويتجه الى السينما
(حيث لا مجال لمثل هذه الاسال قير « البصيرية »
وغير المفهومة الا للخاتمة) .

ولعل نفس الاسباب هي التي دأبت الجبر
كتاب موجه « البيت » الآخرين لها الى هجرة
المسرح ايضا والتحول الى الرواية والسينما مثلما
فعل بيكيت وجان جينيه قبل بونسكو وبطده راي
الخلاص من مفهوم « البيت » نفسه والتحول الى
المسرح السياسي مسرح النقد الاجتماعي والدعوة
الى الثورة مثل ما فعل أدلر اداموف .

فالمسرح الغائب على « الفكر » أي مسرح
« القضايا » لا يستطيع أن يعيش دون جماهير تلك
القضايا . ونحن نعرف أن مسرح البيت لم يكن أبدا
مسرحا جماهيريا ولم يستطع أن يخرج من دائرة
المسارح الصغيرة الحجم القليلة التكلفة . ولم تستطع
سوى مسرحية « المغنية الصلعاء » بحكم اولويتها
والدعابة النقدية الكبرى التي احاطت بها ان تصمد

على ختبات المسرح (بالمعيار الاوربي لصمود
المسرحيات غير التجارية) .

فجماهير الناس التي تمارس حياتها الطبيعية
وتؤمن بجدوى العمل والكفاح من اجل الافضل على
المستوى الفردي . وعلى الصعيد الجماعي . والتي
تؤمن - حتى الجماهير البرجوازية بأن للعالم معنى -
ايا كان - وان للحياة الانسانية قيمة ، وان لارادتهم
ووعيهم قدره على التخلص من سيطرة وتاثير وسائل
الاعلام والدعاية والاعلان . . الخ وهؤلاء الناس على
الرغم من الاهتمام الكبير من جانب النقاد القريبين
والصحافة بدوافع مختلفة - سرعان ما تخلوا عن
" مسرح العبث " وتركوا اعماله - مسرحية بعد
اخرى - للفنل الجسيم ، واضطر كبار كتابه الى
الانقطاع طويلا عن المسرح وكتابة التمثيليات الازاعية .
" سيناريوهات " الافلام القصيرة .

فالمسرح . وهو فن شديد الالتصاق بحياة
الناس الحقيقية ووعيهم الفعلي لا يستطيع ان يستمر
اذا ظل يؤكد انه ليس لحياة الناس ووعيهم مغزى
وليس للغة التي يتفاهمون بها وظيفة . وليس سعيهم
وطموحهم الى تغيير حياتهم قيمة ولا جدوى . فمن
البديهي ان يهجر الناس مسرحا من هذا النوع ،
وان يتفرغوا للحياة . ليعتصروا عن فن آخر يشترك
معهم في صنعها ونقدتها وتغييرها .

مسرح الغضب

على العكس تماما مما فعله المسرح الطبيعي -
 بكل فصائله - في فرنسا كانت مسيرة المسرح المعاصر
 في بريطانيا . ولم يكن للمسرح الانجليزي ذلك التراث
 العريض الذي امتلأه الفرنسيون من تيارات الفكر
 والفن الحديث . في الدراما والشعر والموسيقى
 والفنون التشكيلية وهو التراث الذي قام على اساس
 الشعور بالهنا « العالم » في معناه ومبناه وخساره
 الاساس فيه بقل قيمه وعين ، انما كان للتراث المسرح
 الانجليزي مركز في المسرح نفسه وبوجه خاص في
 اصناف برنارد شو - النقدي الاجتماعي - من ناحية
 وفي اعمال « ت . س . بيوت » النقدي الميتافيزيقي
 من ناحية اخرى . لكن شو يبشر بضرورة تحرير
 العقل من آخر قيوده وتفسير الواقع الاجتماعي
 بالتعليم والعدل لتحرير الانسان من قيوده العقلية
 تحريرا عسليا . وكان البيوت على الطرف الاخر ،
 يبشر بضرورة التخلص من آلال التقدم الالي

الاجتماعي المزعجة التي خربت الطبيعة وعكرت
سقاء الانسان واخلت بهدوء الكون وانسجامه (١) .

ولكن الواقع الفعلي كان يسير في طرف اخرى
عارضة كل التعارض مع شو ومع البيوت على حد
سواء . فالامبراطورية تواجه الزلازل في الهند
ايران وبلاد العرب وافريقيا . وحدودها تتصلص
مع تتابع الهزائم ، والطبقات المسيطرة القديمة تفضل
ن تبيع بريطانيا كلها للحلفاء ابناء العم . الامريكيين
الآثرياء لتبني لنفسها نصيبا في التقسيم الجديد

(١) اما المسرح الايرلندي - المكتوب والناطق بالانجليزية -
وبخاصة اعمال شون اوكيزي وجون ميلنجتون سينج -
فقد كان يمثل « روحا » اخرى وموقفا مغلفا عن روح
وموقف المسرح البريطاني . كان اوكيزي يحلم بشوره
وطنه التي تحقق له الاستقلال الوطني والحريه الاجتماعيه ،
بينما كان سينج يحلم لمواطنيه الايرلنديين بالتكامل
الانساني الذي لا يتحقق بغير اكتشاف هويتهم القومية
كهوية متميزة ولا يكتمل بغير الحريه . اما المسرح
البريطاني فكان مشغولا تماما بما يطرحه عليه الواقع « لبريطانيا
نفسها من قضايا ، وعلى أي حال ، لم تكن من بين
هذه القضايا الداخليه ازمة «روحيه» او سياسيه بسبب
معاناة الايرلنديين او عذابات شعوب المستعمرات الاخرى ،
ولعل الحركه السياسيه والنقابيه العماليه في بريطانيا
بعد الحرب العالميه الثانيه كانت المحرك الاول للمسرح
الانجليزي العالي .

للسرود والبيمنة العملية. بينما الطبقات التي تحملت عبء سنوات الحرمان والرعب. أيام الازمة الاقتصادية الكبرى لم تراجع امام الفاشية لم الحرب الدموية ضدها - وهي الطبقات الوسطى والعمالية اساسا - تكتشف بالتدريج ان احلام العشرينات والثلاثينات في الحرية والعدل ، واحلام مجتمع المواطنين الاكفاء الاحرار الذي تحدث عنهم روزفلت من وراء المحيط وصدق عليه زعماء آخرون، ديمقراطيات القارة « أيام جدار الاطلنطي ومعركة بريطانيا الملبئة بالمخاوف، تتلاشى مع اشتعال الحرب الباردة. وفيام الفالسيات المقتنعة الجديدة . وبدا الحرب الدعائية والعسكرية الطويلة المدى ضد الشعوب « الكافرة بالنعمة » في المستعمرات القديمة . اكتشفت هذه الطبقات - واجيالها الجديدة بالدات - الا امل اذن في عودة امجاد الامبراطورية والامراتها . ولا في الاصلاح في الداخل بعدالة تعوض خسائر انهيار النظام الاستعماري القديم ، والمستقبل ، وان كان يبشر بدورة من دورات « الرخاء المادي » الشكلي الاستهلاكي المبطن بخواء روحي قاتل بعد انتهاء عصر البطولات والكتوف الفردية العظيمة . فانه رخاء مهدد لأنه لاسك ستبعه دورة حتمية اخرى من دورات الكساد المبطن بنفس الخواء .

فمن الطبيعي ان يكون رد الفعل على كل هذه الاسار المهددة والوعود المبددة هو الغضب على هذا الواقع . مع حتم من نوع ما بالمآل . وليس المستحيل بل هو المستحيل لا يتصور ان يحمل ما هو فضل . . . وجاءت أولى فترات هذا الرد في نفس لدام الذي انتهى فيه بصورة عملية « عصر لامبرتورية » في السورس وبالتحديد في يوم ٨ مايو ١٩٥٠ . وكان عنوان هذه الفترة : « انظر خلقك غضب » .

جون ازبورن

وقد القحت مسرحية « انظر خلقك في غضب » القليلة على منصة المسرح الانجليزى ونسفت بنيانه القديم المتناك وأصبحت هي البداية الحقيقية لكل ما أصبح جديدا في هذا المسرح منذ ليلة عرضها الأولى . ورغم ان بطلها « جيسى بورتر » المجموعة التي أحدثت يدس الشخصيات ، لا يبدو الآن في عجم « البطولة » الذي التسبوه في بداية وجودهم . لا بد لنا ان ننظر اليهم في سياق اللحظة التاريخية التي قسروا فيها على تاليهم القوي على مجموعة السامح « الثقافية لاجيال الأربعين الجديدة كلها .

لقد اجتمع النقاد - والمنعرجون - على انشار جيسى بورتر « منحذلا بلسان جيل بأسره » لأن

هو ومبدعه - جون اوزبورن - من بين اكثر مثليه
 لضجاء واستفهم اوزبورن - من بين اكثر مثليه
 العالمية الثانية ، الذي توقع بعد نهاية الحرب ان
 من حقه ان يصوغ العالم وفقا للشعارات التي خاضت
 بلادهم الحرب في منتهى والتي كان مضمونها الاساس
 هو ان تتحقق للاسسال الساليتة بالحرية والعدل .
 وفقا لمعايير كانت لا شك غامضة وان راد غموضها
 نفسه من قوا ايمان ، بسطاء العقول ، بها واتساع
 احلامهم التي اقمروها عليها ، ولكنهم بالتدريج ،
 تسبوا الحقيقة ، والجلت او هامهم ، حينما اكتشفوا
 ان العالم الجديد الشجاع الذي كانوا ينتظرونه لم
 يتحقق ، بل اصبح ابعد كثيرا عن التحقق مما كان
 من قبل .

وجاء « جيمس بورتر » ليوادجا للمتسرد
 اليورج والزي الصغير ، القادر بما يصنعه من مخب
 وما يفتته عقله الفوار من افكار مثالية متعارضة مع
 الواقع ، على ان يشجع لتورده عبرا افول من عمر
 لشخصية « افول » من حياله ذاتها ، الى القادر على
 الاستشهاد ولكن بعد جوع اكبر عدد من « الشهود »
 العالميين على رواية - ومضاهية حجم - استشهاد
 انه المتوحدة الواقع بتدبير نفسه داخل المنفى الذي
 اختاره لنفسه بعيدا عن العالم . يستمد القوة
 من نفسه ، ويحاول ان يستخلص البهجة او الفرح

من يؤسسه السقي . وليس من أي أمل يمكن في المستقبل . أنه شخص رفيع الثقافة ، ولا يقرأ إلا « الكلاسيكيات » القديمة والحديثة فهو مرتبط ذهنيا بأعظم « القيم » التي بشرت بها حضارة « البورجوارية » في عصر ميلادها وما ورثته القيم النبيلة عن حضارات الطبقات السابقة . ولكن هذه القيم تعيش في عقل إنسان عاجز عن « العقل » لا يمتلك موهبة حقيقية سوى موهبة الكلام ، في مواجهة عالم شديد العملية لا يخضع ولا يستجيب - إلا للعمل ولعودة المكانة الاجتماعية : السلطة أو المال . ولذلك فلا شيء في حياته برضيه كل شيء ينير سخطه والنفمة السائدة في قلبه ، وهو حديث أشبه بالمونولوج . فكانه يناجي نفسه على الدوام (هي نفمة لابنة من النواح والشكوى . والشخصية الرئيسية التي تعاني من كل هذا هي زوجته (اليسون) ذات الأسل الاجتماعي الأكثر لراء ، فهي ابنة أسرة تنتمي إلى القطاع الأعلى من الطبقة المتوسطة) وهي من يحرس جيمن بورتر دائما على تعذيبها لكي يجبرها بأي شكل على الركوع على ركبتيها لكي يحس بشيء من الانتصار يعوضه عن خيبة أمه في فيام العالم الجديد العادل . ذي العقل المتحرر .

ولكن ما هي قضية جيمى بورتر الحقيفة ؟
وما سبب شكواه المستمرة ؟

يمكننا ان نعثر على السبب وعلى القضية في واحد من « مونولوجاته » الكثيرة التى كان يصيبها على راس صديفة « زوجته » « هيلينا » التى استبدل زوجته بها . لكى يتمكن من ممارسة حياة عقلية رفيعة كما توهم . يقول لها في اللحظة التى اكتشف فيها خيبة أمه فى الحب مثلما خاب أمه فى الزواج والابوة . وفى العمل والتفافة . وفى دولة الرخاء العادلة (١) من قبل . يقول : « اننى افترض ان ابناء جيلنا لم يعودوا قادرين على الموت فى سبيل قضية جيدة . لقد قام من سبقونا بذلك كله من اجلنا وبدلا منا فى الثلاثينات والاربعينات . حينما كنا لا نزال صفارا . لم تترك لنا اية قضايا جيدة « شجاعة » فاذا ما دقت الطبول وقامت الساعة ، وقتلنا جميعا ، فلن يكون موتنا بالطريقة الجليلة القديمة الطراز . لن يكون موتنا الا سبيل الاشياء الجديد الشجاع الذى يسرنى كثيرا فى اعلان شكره دون تبجيله . ستكون ميتة لا هدف منها ولا مجد فيها تماما مثلما يفخر المرء امام سيارة ليموت تحت

(١) دولة الرخاء Welfare State اسم برنامج حزب العمال البريطانى الذى فاز به فى الانتخابات العامة بعد الحرب - ١٩٤٦ .

عجلانها . كلا لم يسرك لنا شيء يا ولدي الطفيف
سوى ان نسلم انفسنا لكي تدبنا النساء .

وحسنا نحاول حيلنا ان نخفف عنه وطء
ما عرفه من حسارة طفلة من اليسون يواجهها
بالجانب الثاني من قضيته .

« لا خير في محاولتك خداع نفسك في امر
الحب . فليس يوسفك ان تلعب فيه كما لو كنت
لمارسين عملا لطيفا . دون ان تمتلئ به يدك
بالقدارة . انه امر يستلزم شجاعة وعضلات قوية .
واذا لم يكن مستوروك ان تلحقى فكرة ثوبت روحك
الطليقة الطليقة الافضل لك ان تتخلى من فكرة
الحب كلها وتسلمي قدسية . لاشك ان تلامي
بسمه الحياء حثا يقوم بها البشر . ليس هناك
خيار سوى هذا العالم . والعالم الآخر . »

لم يستدير الى اليسون لكي يطلب منه الحكم
الاخير في قضيته :

« الكائن على خطا حقا لا اعتقادي بوجود نوع
من قوة العمل وحيوية الروح ليحت من شيء يعالها
هي نفسها في القوة والحيوية . ان اكثر مطلوبات
هذا العالم لللا وقوة . هي ما يميز اكثرها وحدة .
فالذئب المجور يسير وراء بطار الدابة في العجبة
المطلبة ولا مسحة تسلب ولا جسارة تدفعه . ليس

بأنه ضرورة ذلك الصوت الصارح أن يكون صوتاً
ضعيفاً . هل هو ضعيف ؟ » .

عقداً لا يبقى لجيمى بورتر - بعد أن اكتشف
فراخ الحياة من قضية جذيرة بأن يرتسأو يوت
من أحياها واكتشف سخط الحب واستعائته وكان
من قبل يعرف إلا أمل في الوصول إلى « حقيقة »
خطئه من أي نوع ولا أي أمل في العدل أو الكرامة .
ولم يكن عند هار اسلا في إمكانية الحرية . لا ينمى
أه في التباينة إلا « الجنس » « المحرر » : « أن يسلم
نفسه كي تدبجه النساء » . وسوى الصراخ محتجب
بقوة ضد هذا العالم ولكن كالديب العجوز . غارفا
أنه لن يتم شيئاً من العالم الذي يحتاج صده كما
أنه لن يصل إلى شيء سوى بهائيه هو نفسه .

لقد كتبت « النظر خلفك في غضب » عام ١٩٥٦
وعرضت على المسرح في نفس العام وهو نفس عام
« السورس » الذي انتهت فيه حياتها الإمبراطورية
البريطانية العداية . فإلى أي شيء كل على « جيمى
بورتر » أن ينظر إليه - في الخلف - فائضاً ؟

لقد وصف جون أوزبورن بطله في بدايته
المسرعية بأنه : « خليط متناثر من الاخلاص
والخبث المرح المبتهج » من الرقة وقسوة قطاع
الطرق . قلق ملحف مزعج ملء بالكرياء . مزيج

يستبعد ما هو حساس وما هو غليظ بعيد عن
الحساسية على حد سواء ، ولا تستطيع الامانة
المتفجرة او ما تبدو في الظاهر انها كذلك من نوع
امانته ان تكسب الكثير من الاصدقاء وهو يبدو
بالنسبة للكثيرين حساسا الى درجة الابتدال . ولكنه
بالنسبة لآخرين ليس اكثر من جمجاع كثير الكلام .
وان يكون المرء متقد الحماس مثلما يبدو ، فانه
يكاد لا يكون ملتزما بأي شيء مما يتحمس له .

ولا يبدو هذا الوصف صالحا لشخصية بطولية
من اي نوع . خاصة اذا تذكرنا وصفا اضافيا آخر
جاء في سياق المسرحية للبطل نفسه . يقول فيه
اوزبورن : ان جيمي يشعر بانه صاحب انتصار
متهر معرض للشكوك ، وهو لا يستطيع ان يسمح
لنفسه بأن ينظر الى اي من زملائه (الشخصيات
الآخري) نظرة مباشرة في عيونهم لكي يتعرف على
استجاباتهم الحقيقية لما يلقيه من عبارات بليغة .

وهكذا يبدو المعنى الحقيقي لغضب اول
تجسيد لجيل الفاضلين في المسرح الانجليزي المعاصر :
انه لا يملك قضية عظيمة - ويقارن وضعه بوضع
اجيال سابقة ماتت وعاشت لاجل قضايا لا بد ان
تكون عظيمة في نظره (قضايا بناء الامبراطورية او
الدفاع عنها .. هل كان يريد لنفسه ولجيله قضايا

من نفس النوع ، والعالم كله يفسد ويخلو من كل صواب ولا عمل عند من يدرك بعقله الملقف كل هذا سوى الجنس المجرد والاحتجاج . ولعل في هذه الصورة تكمن الإجابة على السؤال الذي طرحه جون راسل تيلور (ناقد جيل الفاضبين ومسرح الفضب) في قوله : « ان اللغز الوحيد هو السبب الذي اوجب ان يكون شخص قوي العزم الى هذا الحد عاجزا وعقيما الى هذه الدرجة ؟ »

ان البطل التالي الذي تجسده مسرحية اربورن الثانية : « مربية لجورج ديللون » يملك ايضا اجابته على نفس السؤال . وليس هذا البطل سوى صورة اخرى - ايضا - من جيمى بورتر . انه جورج ديللون المؤلف المسرحي الفاشل . ولكنه مثل بورتر ومثل كل ابطال اوزبورن المعبرين عن « غضبه » بطل متهم لا يستقر ولا يرضيه شيء . انه متهم يصرف ما يقف ضده . ولكنه لا يعرف بوضوح ما يدافع عنه او ما يقف الى جانبه . وهو كثير الاشفاق على نفسه حينما يكتشف انه يعيش في عالم معاد لا يفهمه . ولكنه على عكس جيمى بورتر يشعر احيانا بالشك فيما اذا كان يستأهل الشفقة . وبينما يجد بورتر زوجته هدفا لهجماته البلاغية على العالم ومتنفسا بالتالي لسخطه فان جورج ديللون يجد في ابنة إحدى الاسر البورجوازية الصغيرة الند

الحقيقي لنفاسه وفشله . انها سيوعية قديرة
 تركت الحرب عندما تحطم حبها لاحد الرفاق . بعد
 ان التلصفت ان علاقتهما لم تكن قائمة طوال ست
 سنوات الا على كومة من الاكاذيب . ولذلك تبدو
 غير واقعة من نفسها ولا من قيمتها بالنسبة لنفسها
 ولا بالنسبة للآخرين . ساعطة على وضعها . وان لم
 تكن مستعدة للقيام بأي تغيير . ولي المواجهة الكبرى
 بين جورج ديبلون . وبينها . روث . يتولى كل منهما
 ربع مشرة الانتفاء التي يحاول كل منهما ان يداري
 بها نفسه وعجزه . ويتولى جورج في النهاية توسيع
 كل شيء باخلاص حينما يظن انه ربما كان قد عاش
 حياته كلها على وهم انه يداري بناسبه العالم الغداء
 « ولكن هل تعرفين ما هو اسوأ ؟ الشر وأكثر سوءاً
 ان احمل نفس امراض الموهبة وسقماتها : الالم
 والاملاات القبيحة المنة . والنصيب المقدر .
 ولكن دون ان اعرف ابدا ان كان التسليح من صحيح
 ام لا ؟ .. هل يمكنك ان اقدلي عليك الامراض بان
 تقبلي ان تدعني لعنك هذا .. وإلى الابد ؟ »

ورغم كل هذا الاستنكار فان جورج ديبلون
 يقبل بالفعل أن يدلن نفسه بالاستسلام لنفس الميم
 النجارية التي كان يرفضها كمقياس لفنه . ويتلو
 مرثيته التي كتبها لنفسه ووجهها الى روث نفسها
 لكي تكون علامة على موله الروحي الكامل .

والغريب أن بطله التالي « آرش رايس » وهو ممثل كوميدى فاضل يسجل هو الآخر مرتبته الخاصة ، ويعلم موته بطريقة أكثر وضوحا مما فعل جورج ديللون . ويسجل ويعلم هزيمته بطريقة أكثر صراحة مما فعل جيمى بورتير . وهو لا يكتفى بتأليف موته هو وإعلان وصيته الشخصية ، وإنما يعلن موت « جمهوره » ويعلم أن الأمر لا يهم أحدا ولا يهم في شيء : « انني ميت وراء هالين العيين انني ميت تماما مثل تلك الكتلة المظلمة المعالم المنداخله الجالسة هناك بالخارج . ولا يهم هذا الأمر في شيء . لانني لا اشعر بشيء ولا يشعرون هم كذلك شيء . اننا جميعا موتى لا نبين أحدنا الآخر الا في الموت » .

ويضع جون راسل تايلور يده على السمة الأساسية لتناقض الكامل في كتابات « الغضب » عن جون أوزبرون ، باكتشافه أن الشخصيات الوحيدة التي يتعاطف معها ويحبها - أبطاله الفاضبون - هي الشخصيات التي تنتمي الى الجيل الاقدم وان هؤلاء الابطال اذ ينظرون بغضب الى عالمهم المعاصر ، عالم ما بعد الطوفان (الحرب) الذي لا يجدون لانفسهم فيه مكانا ولا قضية ولا سبب للتحقق ، فانهم ينظرون في الحقيقة ، باشتياق وفي حنين الى عصر الاستقرار والهدوء في عهد الملك

ادوارد ، الذي كان آخر ذول العصر الفيكتوري
 المجيد ، والذي كان جديرا بان ينظر اليه في سيف
 مختلفه - بغضب اقسى وسخط اكثر عنفا . ان
 جيمى بورتر لا يحترم والد زوجته اليسون كما ان
 جورج داللون لا يحترم سوى جاره العجوز (الملك)
 رايس ، ولا يسمح المؤلف لاحد سوى البطلين - في
 المسرحيتين - بان يعرب عن نفسه وعن افكاره
 باستدراك سوى ليهذين العجوزين . رغم انهما يمثلان
 بوضوح ما كان ينبغي ان يعف البطلان ضده بحسم .
 « وبول فالور » والسبب في هذا واضح بما يكفى .
 بعد لحظة تكبر واحدة : فان جيل والد اليسون في
 زهوته كان يعرف اين يقف وما هي المقاييس التي
 تحكم حياته واين يكمن واجبه او هكذا يبدو الامر
 الان على الاقل . وكان لديه قضايا يموت من اجلها .
 وحتى كانت قضايا خاطئة ، فقد كان لها قدر من
 الجلال . ان ما حظى به ذلك الجيل من امان في عالم
 آمن بوضوح . لشيء جدير بان يشعر ازاءه بالחסد
 الشخصى مثل جيمى بورتر الذي لا يجد يعينا في
 اي مكان . سواء في خارج نفسه او في داخلها .

ويتكرر نفس التناقض في مسرحية « عالم بول
 سليكي » حينما نجد ان الشخصيتين اللتين تجسدان
 تراث الارستقراطية ذات الامتيازات القديمة واللتين
 تبدوان من بين الاهداف الرئيسية للمسرحية وهما

لورد ولا مي مورتيليل . جندعما قد لحولا لكي يحسبها
اكثر شخصيات المسرحية لطفًا وتعاطفًا بما يتمتعان
به من حكمة وقدرة على الادراك والفهم وما يحيط بهما
من وقار وجلال فيبدوان كأنهما اللتان من الطوفان
لكي بقعا في اسر عالم متهوس ومجنون .

جون آردين :

وبالي بعد جون اوزبورن الكاتب المسرحي
الثاني في موجة الفلاسفة : جون آردين الايرلندي
الذي لم يحاول ان يعلن ايرلنديته مثلما فعل
« براردشو » و « شون اوكيزي » وفضل ان
يرتبط بلفافة الامة التي يكتب بلغتها ولجمهوريةها
ويبدو آردين النقيض المباشر لاوزبورن . رغم انه
يبدو كذلك المقابل المكمل الطبيعي له . فاذا كانت
مشكلة ابطال اوزبورن هي انهم لا يجدون « قضايا
عظيمة » يعيشون او يموتون من أجلها فان مشكلة
ابطال آردين هي وجود الكثير جدا من القضايا التي
يفرقون في مواجهتها ولا يجدون متنفسا لذواتهم
الفردية او لوجودهم الشخصي فرصة للتحقيق
وسط طوفانها . هناك من القضايا بقدر ما يوجد
من الناس بل اكثر . طالما ان يوسع كل شخص ان
يحمل عبء اكثر من قضية واحدة في اللحظة الواحدة .
ولكن اذا كانت مشكلة ابطال اوزبورن هي انهم

يريدون ان يتخذوا سمة ابطال « قيم » رفيعة
جليلة لا تجد لنفسها مكانا في عالم بليد وغارق في
اوحال انهياره واحباطاته ، فان مشكلة ابطال أردین
هي انهم لا يزعمون الالتزام باية قيم على الاطلاق
وخاصة القيم الاخلاقية .

وقد كان هذا هو التفسير الوحيد الذي قدمه
الناقد كينيث تاينان وجون راسل لما قوبلت به
مسرقيات أردین في البداية من لامبالاة من جانب
الجمهور . فالجمهور المكون في غالبته من القطاعات
المختلفة للطبقة المتوسطة لا يملك في الحق معيار
الحكم يطمئن اليه اقوى واكثر دقة من المعيار
الاخلاقي . ولاشك ان مثل هذا الجمهور سيشتعر
بالارتباك حينما يعجز عن تبين الابطال والاوغاد في
مسرقيات تتحدث عن قضايا حياته السياسية
والاخلاقية والاجتماعية اليومية ، قضايا تتراوح
بين التحيز العنصري والدعارة ، بين المصادمات
الاجتماعية في مسألة كمسألة الاسكان مثلا والنزعة
الاستسلامية (السلامية) وبين معاملة الشيوخ
المسنين .

ولكن بعد فترة قليلة من الوقت ، وبفضل
اعداد فرقة « ورشة المسرح » التي كونتها واشرفت
عليها المخرجة والمفكرة المسرحية الكبيرة جوان ليتل
وود واصرارها على تقديم مسرحيات أردین مع كل

موسم جديد . بدأ الجمهور يكتشف قيمة الايرلندي الذي لا يبالي بالقيم الاخلاقية ولا يبالي بان يرسم شخصياته بحيث يكونون ابطالا او اوغادا ، ففي مواجهه قضايا من النوع التي تعيشها شخصيات مسرح آردن . وهي نفس القضايا التي يعيشها الجمهور خارج المسرح لا يستطيع احد ان يكون بطلا او وغدا . وانما يتعين على الجميع ان يكونوا الناسا عاديين ، او بكلمات جون راسل تايلور لا يمكن ان يكونوا « مفهومات مصبوبة ومصاغة في شكل تكوين غامض الانسانية حاملة علامات داخلية في تركيبها نقول ان هذا « طيب » او هذا « رديء » . « بطل » او « وغدا » لكي تساعدنا على اتخاذ الموقف الصحيح منهم . وينتج من هذا بالتالي استحالة ان يوحى سلوك اي شخص او مجموعة من الاشخاص بأي حكم عام » .

وبقول آردن نفسه انه لا يستطيع ان يرى سببا يمنع من بناء مسرحية اجتماعية تجعلنا نفهم مشاكل انسان بعينه ، ولكن دون ان نوافق بالضرورة على ردود فعله ازاءها . اي انه لا يريد اكثر من ان يقدم الينا صورة من البشر العاديين ، بعجزهم عن الفهم وتورطهم في احابيل الحياة اليومية وقضاياها التي غالبا ما تكون اكبر من معاركهم واكثر تعقيدا من الانسقة القيمية التي يسندون اليها في

استخلاص مفهوماتهم وإصدار أحكامهم . انه لا يريد ان « يدعو » الى موقف معين من مشكلة معينة ولا ان يطالبنا بتبني قضية بالذات . وانما يريدنا ان نتبين رد فعل الانسان العادي ازاء مشاكل الحياة اليومية وقضاياها . لكي نحكم نحن لانفسنا . بعد ان نكون قد زدنا من خلال المسرحية نفسها فهما وهو بفعل ذلك بطريقة اكثر التزاما بنظرية برتولت بريخت الذي كان يلتزم في الحقيقة بوجهة نظره هو في القضية التي يطرحها ويدعونا الى وجهة نظره والى ان نرى القضية من خلالها بينما يؤمننا في العرض المسرحي باننا نحن « القضاة » . ففي مسرح بريخت لا تتور شبهة شك واحدة فيمن قد يكون البطل ومن يكون الوغد ابدا (١) .

ولذلك لا نستطيع التسكك بالرأي الخاطئ بان مسرحيات آردين كانت تدور حول قضايا فحسب . بقدر ما كانت تدور حول « الشر » العاديين الذين يواجهون تلك القضايا . لم تكن مسرحية « حياة بابل » مسرحية عن الدعارة وعن استغلال نزلنا منازل البغاء . ولا تقول لنا مسرحية « عيشوا كالخنازير » شيئا عن « دولة الرخاء » التي رفع حزب العمال البريطاني شعارها عندما عاد الى الحكم

(١) انظر الفصل التالي عن بريخت .

عام ١٩٤٦ لم عجز عن تحقيق الرخاء الحقيقي . ولم يكن الهدف من مسرحية « رقصه السيرجنت ماسجريف » أن تدعو الى الثورة السلاامية ولا أن تنف ضدّها بما هي كذلك . ولا تقدم مسرحية « المجاهد السعيد » أي حل لمشكلة المسلمين الشيوخ . وأما هي مسرحيات – في جوهرها – تدور حول أشخاص مفتردين تألّروا بشكل أو بآخر . بذلك القضايا أو المشاكل .

ولكنهم « يتأرون » بها والهدف الرئيس للمؤلف الذي ابدعهم هو أن يبرر دور افعالهم اراءها بوصفهم أبناء طبعه يفت التاريخ من يدّها ووليك أن يتركها وراءه في تقدمه نحو اشكال اجتماعية وفيهم اكثر رقيا من الاشكال والقيم التي صاغتها ثم اخضعت نفسها لها . فحينما كتب جون آردين مسرحية « اليد الحديدية » التي اخذها عن مسرحيه جوته . جوتزفون برلينجين « كان اكثر وضوحا في تصوير بطل تكشف ردود افعاله ازاء مشاكل عصره انه لا يدرك ان بطولته – كفارس من فرسان العصور الوسطى – تتحول باستمرار الى بطولة خالية من المعنى . والى نوع من العبادة عن تبين حقيقة حركة التاريخ .

وقد كشف آردين نفسه عن حقيقة موقعه هو من ردود فعل شخصياته ازاء مشاكلها في تعليقه

على ما كلب عن مسرحيته « عيشوا كالحنازير »
 التي تناولت قضيه « دولة الرخاء » العمالية
 واحتمالات نجاحها او فشلها . كتب يقول : لقد
 اتهمني اليسار من جانب بمهاجمة دول الرخاء ومن
 جانب آخر نالت المسرحية الكثير من الشناء باعتبارها
 دفاعا عن الفوضوية واللا اخلاقية ، ولذلك ربما كان
 الافضل ان اوضح بنفسى موقفه . اننى بوضوح
 لا اريد ايا من المواقف التي اتخذتها مجموعتنا
 الشخصيات فى مسرحيتى . فكل من المجموعتين
 تتبنى مفاييس متضاربة ومتناقضة للسلوك ولكنها
 قد تكون مفاييس صالحة فى سياقها المحدد .

ان اردىن لا يسمى الى ان يفرض علينا قصوره
 الخاص عما « ينبغى » ان تكون عليه الامور او تتجه
 اليه الاحداث - والصراعات - فى طورها واقتربها
 من العدل او التسوية . انه لا يدين احدا ، ولكنه
 كذلك لا يدافع عن احد ، ولكنه فى الحقيقة ابعد
 ما يكون عن اتخاذ المواقف السلبي الذي يتقبل الواقع
 كما هو . فاللا فى استسلام : « هكذا الحياة » لانه
 فى النهاية يطرح علينا « تقاضى » واضحة الاختلاف
 لن نسمنا ونحن نعيش نفس ما تعيشه هي من
 مشاكل او قضايا . الا ان نتخذ نحن منها الموقف
 الذي يلائمنا . ولكن يظل الجانب الفاضل الوحيد
 فى جون اردىن . هو ما اذا كان موقفنا النهائي سيقلى

تأييد أردبن نفسه أم هجومه : هل بديننا أم بدافع
عنا أم سيروغ عن تحديد موقفه مرة أخرى .

بريندان بيهان :

واتخذ الفضب عن بريندان بيهان مظهرا
مختلفا ولكنه يقوم على نفس الاسس التي رايناها
عند جون اوزبورن وجون أردبن . فان كان اوزبورن
قد اعلن حرمان جيله من « القضايا الكبيرة » وعجز
موهبة هذا الجيل عن التحقق واعلن انه لن يكف
الصياح معلنا ادانته ورفضه لهذا العالم البليد .
واعلى اردبن ان العالم على العكس مليء بالقضايا
وان ما هم هو ردود افعال الناس ازاءها . بينما لا
يبالي هو أي ردود الافعال هذه خط واياها صوابا
ولا يبالي باصدار حكم بادانة احد او تبرئه موقف .
وفضل ان يكون شاهدا للجميع وعلى الجميع في
وقت واحد . فان بيهان الايرلندي الذي قضى
شبابه الاول عضوا في الجناح العسكري للجيش
الجمهوري الايرلندي . ثم قضى ثلاث سنوات في
سجن بورستال البريتاني في ليفربول لادانته
بالاشتراك في بعض الاعمال غير القانونية للشوار
الايرلنديين وخرج من السجن عام ١٩٤٢ ليجد العالم
كله قد نسي ايرلندا وثورتها في غمار الكارثة العالمية

التي ليست تسحق العالم كله . ثم لكي يكتشف ان
 العالم سوف يزداد سيالاً لايرلندا الصغيرة في اتون
 القبلة الدرية والحرب الباردة بسواجبتها الشاملة
 والحروب الكبرى في الهند الصينية والسويس
 والجزائر . . الفخ النح وليكتشف ان اوربا ستعمل
 على مداراة « عاهاتها » الداخلية وسوف تكرر الكلام
 الى حد الجنون عن عاهات الاخرين . وليكتشف
 ان منظمته الثورية القديمة . يدفعها الفشل المتكرر
 الى التحول من السمل الثوري الى الارهاب . وان
 الاجيل الجديدة تفرق في احضان مؤسسات جاهرة
 لا تسمح لميادرائهم الفردية باعطاء « القضايا »
 مضبوئها الانساني الحقيقي ولا تسمح باستفادة
 المذاق القديم - الشخصي - البطولي - للنضال من
 اجل اية قضايا . فمسلب بهذا الشكل من القضايا
 البيلة معناها وتسلبها جدوى وتترك النضال من
 اجلها طالما ان الوعد الذي تبشر به المؤسسات الجديدة
 هو « الرخاء » المطلق . مقابل ان يصرف الناس
 النظر عن فردياتهم المتميرة وعن الحرية . وطالما ان
 الحرب التي انتهت قد استهلكك جيلاً . وقطعت
 على امكانية الامل في عالم افضل لدى جيل ثان .
 وطالما ان الحرب العالمة التي تريد ان تبدأ تهدد
 باستهلاك الانسانية بأسرها وان تقضى على امكانية
 الوجود كله لاي عالم محتمل او قائم بالفعل .

كانت هذه هي الأسباب الكامنة وراء حسونة
بريندان بيهان ونظافته أو عدم توقيره واحتقاره
لكل المؤسسات . بما فيها مؤسسة « النمرود » ذاتها
وكانت التجربتان الأساسيتان في حياته : الانضمام
لمنظمة لوربة (الجيش الجمهوري الإيرلندي) ثم
دخول السجن هما التجربتين الأساسيتين لمسرحيته
الأوليتين . وأكثر أسئلة أهمية حتى الآن .
... « الرقيق الغريب » ثم « الرحينة » .

ولكن اللافت للنظر أن بيهان بدأ مسرحياته
بالتجربة الثانية من حيث التسلسل الزمني في حياته ،
وهي تجربة السجن . فالمسرحية التي لا تتمتع
حبكتها بأي أهمية بالمقارنة إلى أهمية الانطباع الكلي
عن حياة السجن - تختار لحظة عظيمة الدرامية
لاكتشاف معنى السجن في حياة الإنسان - المناضل
أو المجرم العادي أو البريء - باختيار ليلة تنفيذ
حكم بالإعدام وانتظار المحكوم عليه . وزملائه
المسجونين والحراس جميعا لحظة التنفيذ الذي
« سيعدم » في داخل كل منهم شيئا ما .

وفي قلب المسرحية نفسها يكمن مبدأ واحد
شيد العمل كله على أساسه : ففي السجن ، وحتى
حينما تقترب لحظة إعدام إنسان ما ، فإن الملهوي
والمأساوي يمتزجان امتزاجا لا يفرق بينهما ملما
يتمزجان في كل مكان آخر توجد فيه الحياة ، وملما

يندر ان تقوم « لحظة الموت » خلية مما تضمنه من فكاهة يخلقها الاحساس بالموت واللاجدوى . وجريمه القتل مربعة . ولا يقل عنها ربعا القتل القانوني . الذي ينفذ بهدوء بارد وتصميم محكم متخفيا ومبررا نفسه باحسن النوايا واكثر الكلمات نبلا . ان بريندان بيهان لا يدعونا فقط لان نصلي في هذه الجنازة وانما يدعونا ايضا لكي نشرب فيها من الخمر المهربة ولان نضحك ونتصايح ونفني مثلما نبيكي وننحسب ونرتجف من الموت . ان موضوعه — في الاساس — هو كرامة الانسان التي لا يمكن ان تنتزع منه — لا يمكن ان تنتزع منه بمعنى انه هو وحده الذي يمكن ان يخلعها عن نفسه . ويزداد هذا « الدرس » قوة حينما نكتشف ان بيهان قد اخبر لنا من يلقونه من بين من يمكن ان يوصفوا بانهم حثالة البشر . لقد كتب بيهان تحت عنوان مسرحيته عبارة تقول : « ليست هذه مسرحية عن السجن وانما عن الناس حينما يكونون داخله » .

وفي مسرحية « الرهينة » التي كتبها بيهان عن تجربته الاخرى — الاولى في حياته — مع الجيش الجمهوري الايرلندي — يوجد ايضا شخص ينتظر الموت . ولكن العمل يتركز هذه المرة على من يريدون قتله . الى جانب تركيزه على الرهينة نفسها . والرهينة جندي بريطاني اختطفه نوار ايرلنديون

وحبسوه في بيت للدعارة وهددوا قيادته بقتله
 اذا هي نفذت حكم الاعدام في صبي ايرلندي في أحد
 السجون البريطانية . وفي بيت الدعارة يكشف
 الثوار عن حقيقتهم كبشر ، يشعرون بالرثاء لرهينتهم
 ولأنفسهم ، يمارسون الجنس والحب والمفسد
 بالصدفة . لأن عملهم الحقيقي لا ينتهي الى هذه
 اللحظة ولا لهذا المكان . وحينما يدعمهم الجنود
 البريطانيون تنطلق رصاصة طائشة لا أحد يعرف
 مصدرها لكي تقتل الرهينة وتنتهي المسرحية وسط
 الفوضى الشاملة . هكذا يعجز الجميع عن البرهنة
 على أي شيء . وعن إحراز أي انتصار . كانت المسألة
 كلها خلطا فارغ المعنى ، لا هدف له . عقيما بلا
 نتيجة ولا منطق . تماما مثلما هو الامر في ايرلندا نفسها
 — كما يريد بيهان نفسه ان يقول في النهاية . حيث
 يشتبك الجميع في معركة بدأت لان شخصا ما
 متعاطفا او مجنونا رفض ان يوقع وثيقة عادلة قبل
 قرن كامل من الزمان فاستمر القتال بين مؤسسات
 فقدت معناها وقدراتها وكفاءاتها في ظل « القنبلة »
 التي كانت في الخمسينات هي الحكم الوحيد النهائي
 للعالم الحديث .

شيلاديلاني :

كانت في الثامنة عشرة حينما اصبحت الاسم
 الرابع اللامع من كتاب موجة الغضب على المسرح

البريطاني وحيثما تولت جوار ليل وود مؤسسا ورثته المسرح « الملهم في ستراتفوردي » اخرج مسرحيتها الاولى « مذاق العسل » اجمع نقاد لندن على انها صاحبة البر اعمال هذه الموجه اهمية من حيث القدرة على تجسيد نزعتهم الواقعية الجديدة ، هذه الواقعية المكبرة ، حيث يبدو كل شيء نسبيا بأسسه في الحياة الحثيثة ولكنه « اكبر » بشكل ما من هذا الاصل الحقيقي .

وقد لا يكون من الملائم ان تتسبب شيلا الى موجة الغضب بما عبرت عنه من افكار . ولكنها تبدو بهذه الافكار بالذات ، الحلقة الاخيرة الضرورية او المنطقية التي تكمل بها سلسلة اوزبورن . وآردين وبيهان . ببساطة لان شخصياتها لم تكن تلك اية افكار خاصة بها . وبالتالي فان احدا منهم لم يعلن عن اتفاقه . ولا عن اختلافه . « مع الحياة » في شيء . لقد احتج جيمس بورتير ا وبقية ابطال اوزبورن ا على العالم وادانه . وحاول ابطال آردين ان يستفيدوا منه ، كل بطريقته وان يجدوا لسلوكهم مبررا لا يدافع عنه خالقه ولا يدينه . واعلن ابطال آردين ان العالم جدير بالثناء في ماضيه القريب ومستقبله الوشيك وجدير ايضا بالازدراء .. اما ابطال مسرحية شيلا ديلاني . فلا يفعلون شيئا اكثر من ان يتقبلوه مثلما هو . وان يرضوا بما

مصححهم الحياء وأن يحاولوا مجرد الاستمرار في
 العيش وأن يكونوا « معاصرين » دون أن يعربوا عن
 أية شكوى جادة من « نصيبهم » . ولم يكن غريبا
 أن تختار شيلا لبطونة مسرحيتها فتاة في مثل سنهـا
 ولكن العريب أن تجعلها ابنة لهاشدة تقصد حيائها
 بطريقتها . بينما تقصد حياة ابنتها بطريقة أخرى .
 فكلتـهما تعرفان في « مد » الحياة التي لا تبالي
 بالضعفاء . قليلي الحيلة المستسلمين لتيار لا يعرفون
 من أين جاء ولا إلى أين يمضي . والذين يصجرون من
 رفع عيونهم فوق سطح التيار الجارف لكي يبصروا
 أين وصى بالتحديد سوف يعرفون . إنها بطلـة
 الاستسلام الكبير التي لا تحمل ضيقه على أحد
 ولا ضد شيء رغم تعاستها الكاملة - التي لا تتسر
 حقا بها - ولا لغضب . ولا لشكوى . لا من السلطة
 ولا من المؤسسات ولا من القدر . رغم أنها في الواقع
 العملي . تقول بأن مصيرها في يدها . وأنها تتحمل
 المسؤولية كاملة عن مجرى حياتها دون لحظة تردد .

ويبدو أن هذا الموقف المتناقض . بين التسليم
 الكامل لما تأتي به الحياة وبين الافتناع الكامل -
 أو التظاهر بالافتناع - بأن هذا الاستسلام الكبير .
 « الاختبار » الشخصي لبطلـة الاستسلام الكبير .
 لم يكن سوى النعمة الأخيرة التي يمكن أن يعزفها
 متقفو القطاعات الدنيا عن طبقة متوسطة كان أقصى

جهدھا في مواجهة فساد العالم أن « تفضب » منه
قبل أن تصل الى اكتشاف أن الانفع لها تقبله كما
هو ، والتظاهر في نفس الوقت بأنه من صنعها .
أن جوزفين ، بطلة شيلا ديلاني تبدو لنا التطور الطبيعي
لجيمي بوتر وزملائه ، الذين غضبوا ، ثم لم يبالوا ، ثم
اعلنوا كفرهم بما كانوا يفخرون به ويعيشونه في
اعتزاز ، قبل أن يستسلموا ، متقبلين عالما قهرهم
على اختياره ، أو أغراهم بهذا الاختيار .

المسرح السياسي

لأسباب عديدة لم يبدأ القرن العشرون
بدائته الحقيقية مع بدايته « الفلكية »
الحسابية في عام ١٩٠٠ . وإنما بدأ حينما
انفجر العالم الذي صاغه الإباطرة والملوك المنتصرون
على الثورة الفرنسية وعلى نابليون في بيئنا عام
١٨١٥ . وقد كان « الانفجار » حقيقيا . لأنه جاء
على شكل الحرب العالمية الأولى في عام ١٩١٤ -
ولكن هذا الانفجار لم يأت من فراغ - ولذلك فإن
صورة العالم الجديد . عالم القرن العشرين التي
رسمها ملوك المال والسياسة الاستعمارية .
المنتصرون والمنهزمون . في باريس (فرساي) عام
١٩١٨ . لم تكن غريبة على أذهان ورؤى الشعراء .
والشعراء المسرح بالذات - لأنهم كانوا قد بدأوا
« يرونها » ويكافحون ضدها قبل انفجار عالم
القرن الماضي بربع قرن كامل .

ولأسباب عديدة أيضا . كانت ألمانيا - وكانت
الدراما الألمانية بالتالي - هي البؤرة الرئيسية لتكون
تلك الرؤى في مرحلة الإعداد للقرن العشرين الذي

تغيرت صورة العالم فيه مرات عديدة بفعل عوامل لم تكن في حساب الملوك الجدد في بداية القرن الحقيقية .

ففي ألمانيا التي كانت صاحبة « أحداث » ثقافة تستكمل مقوماتها القومية في أوروبا الغربية لها فكانت ثقافتها القومية بالتالي أقرب للثقافات الأوروبية لروح العصر الحديث . عجزت البورجوازية الليبرالية في نورد منتصف القرن « ١٨٤٨ » عن الولوج إلى السلطة والتزاعها من ملاك الأرض النبلاء العسكريين القدامى . ولكنها استمرت في النمو بسرعة فياسية . فجعلت من ألمانيا أكبر « مرجل » للثقافات المعجزة والمكتومة في أوروبا . طبقة عسكرية من النبلاء بثقافتها الدينية والفلسفية المثالية تمتلك أجهزة الدولة الباطنة المزودة بخبرات وامكانيات الثورة الصناعية ومعها طبقة الرأسماليين الجدد . يستفيدون من « نظام » المجتمع القديم للحصول على أيدي عاملة رخيصة وسوق داخلية واسعة وإقامة أنضباط عسكري مثالي لتقدم الصناعة والتجارة والمواصلات . ولكنهم يشعرون بالقهر لأن السلطة ليست في أيديهم لم لأنهم يتعرضون للهزات العنيفة الكاملة في طبيعة نظام طبقتهم الاقتصادي وثقافتهم المشتتة بين ثقافة الماضي المثالية المؤمنة بضرورة « حركة التاريخ » وبين ثقافة « العصر »

النقدية الملية بالرخص وعوامل النور والانتفاض .
العاجزة في نفس الوقت عن ابصار الامكانيات
الحقيقية للثورة والتغيير ثم الواقفه بجمود متصلب
شد اي محاولات لتجاوزها وخلق ثقافة المستقبل .
لم طبقة عاملة متزايدة القوة ومتزايدة التعاسة في
وقت واحد . تملك اول ثقافة ثورية وعلمية متكاملة
في التاريخ ولكن تكوين الدولة الرجعي وسرعة نمو
البورجوازية الذي يزيد في وقت واحد من قوة العمال
وتعاستهم يشتركان في تكبيل الحركة السياسية
السيلة للطبقة الوحيدة الثورية حتى النهاية .

وقبل ان يمر عدد قليل من الاعوام على تحقيق
الوحدة القومية الالمانية في حرب ١٨٧٠ . انفجرت
اول ازمة اقتصادية عالمية للنظام الراسمالي
الظافر (١) . وحينما انتهت هذه الازمة . كانت المانيا
قد صارت اكبر قوة صناعية في اوربا وربما في
العالم وبدأت بورجوازيته المتضخمة ونبلاؤها
المسكرون يطالبون بحقوقهم في « المستعمرات »
فشرعت اوربا تستعد للحرب العالمية . وبينما
تضاعفت بالازمة عذابات الفقراء في البلد صاحبة
الثقافة التي كان فلاسفتها وسعراؤها يحتلون مرتبة
الابطال القوميون حيث كان مضمون تعاليمهم ورؤاهم

— مهما اختلفت متطافهم ومناهجهم — هو الحرية بمعانيها ومسئولياتها المختلفة واحترام العقل وتفديس انسانيه الانسان . وضاعفت الازمة ونذر الحرب من هذه المناقضات بين روائع احلام الفلاسفة الكلاسيكيين المتألية (١) والفلاسفة المحدثين القدميين والمدنيين (٢) وروائع تصورات شعراء عصر النضال القومي والديموقراطي (٣) وبين ما ولده الواقع الاقتصادي والاجتماعي الملتهب بالصراعات والمشاكل .

وعلى اساس تراث تلك الفلاسفة وما اضافته الفلسفة الاشتراكية العلمية وما اعطاه ذلك الشعر وبلاستفادة من ثمرات الدراما الاسكندنافية — دراما النقد الاجتماعي والاشتباق الانساني عند ايسن ودراما التمرد الاخلاقي والروى الروحية عند سترندبرج ولد واحد من اعظم العصور الدرامية الحديثة : عصر الدراما التعبيرية الالمانية : دراما الهجاء الاجتماعي والفلسفي . ودراما السلام والحرية والتكامل الانساني . لم دراما الثورة وهزيمتها والمقاومة ضد القوى الرجعية المنتصرة والنضال لمرحلة اخرى من الثورة .

-
- (١) كانت وفغنه وشليجل وهيجل .
 - (٢) يوخز وهمبونت وشترزر وفيورباخ .
 - (٣) جوته وشيللر وهابتي وهيبيل .

التعبيرية الالمانية ومسرح الثورة :

كان لابد من هذه الوقفة الطويلة - في بداية الحديث عن قضايا المسرح السياسي في عصرنا - عند المانيا بداية القرن العشرين لأسباب عديدة : فصورة عصرنا السياسية وقضاياها بدأت تتخذ شكلها الثابت الى الان تقريبا - بالنسبة لمراكز المسرح المتطور والحي في العالم - منذ ذلك الحين . ثم لان المسرح حينما يتصدى لقضايا عصره السياسية لابد ان يشير - بحكم التركيب الجدلي للدراما - وبالذات للدراما المرتبطة مباشرة بالواقع الحي المتفاعلة معه والساعية الى التأثير فيه - كل جوانب الوجود المادية والمعنوية لهذا الواقع واهله ثم لان الدراما التعبيرية الالمانية بحكم نبوغها من اقوى مصادر الفعل السياسي الثوري والفكر الفلسفي والسياسي الثوري . والفن - المسرح والتسعر خصوصا - الثوري في بداية « عصرنا » فانها كانت بالفعل الاصل الحقيقي لكل انواع ومدارس الدراما والمسرح السياسية في انجلترا وفرنسا والولايات المتحدة بعد ذلك . بل ان الفن الدرامي القومي السياسي في فرنسا وايرلندا الذي واكب بداية

التعبيرية الألمانية (١) ثم واكب نهايته (٢) وتطوراتها
وسلاسلها بعد ذلك لم يستطع ان يكون له اي تأثير
تقريبا على المسارح القومية في بلاده ذاتها مثلما كان
للتعبيرية الألمانية على تلك المسارح القومية .

فمنذ ان كتب جير هارت هاوبتمان مسرحيته
« النساجون » في عام ١٨٩٢ اي في ذروة الازمة
الاقتصادية العظمى الاولى للرأسمالية الغربية ،
لكي يعبر عن ثورة الطبقة العاملة على طريقة
« التشفيل » الرأسمالية التقليدية للعمل الانساني
باعتباره تابعا للالة وجزءا من « ادوات الانتاج »
القابلة للاستهلاك فالاستغناء عنها والغائها فوق
تلال النفايات . ثم اتبعها بعد اربعة اعوام (١٨٩٦)
بمسرحية « فلوربان جاير » التي استخدم فيها
قصة حياة النبيل الاقطاعي الفيلسوف والفارس الذي
قاد ثورة الفلاحين البافاريين في القرن السادس عشر
وفقد حياته ثمنا لـ « انسلاخه عن طبقته » وابعاده
الصادق الاخلاقي . بضرورة العدل وبان « الارض
لمن يفلحها » ويتواطؤ نبلاء الارض مع الكنيسة
الكاثوليكية . منذ ذلك الحين نبعت على المسرح

(١) رومان رولان ومسرح الشعب الفرنسي من ١٨٩٥ حتى
١٩٠٠ .

(٢) شون اوكنزي والدراما الوطنية الاجماعية الايرلندية
من ١٩٢٢ حتى ١٩٤٩ .

الالمانى مسرحية جديدة مربوطه ببساطة بقضايا
الرفض السياسى والفلسفى لعالم البورجوازية
الذى جلب مع التقدم الالى والحركة الاقتصادية
النشيطه شقاء عظيما للقطاعات العريضة من الناس .
ومع تطور هاويتسان نحو الموضوعات والقضايا الاكبر
فلسفية وذات المضمون الاخلاقى . ظهر الى جواره
فورا عدد كبير من شعراء المسرح التعبيرى السياسى
والفلسفى الكبار . فرانك فيديكيند . وفريترفون
اونرو . وارنست تولر . وعلى راسهم جميعا كان
جورج كايزر . وكانت لكل منهم رؤياه . وكان لكل
منهم مسيره حياته الخاصة . ولكنهم انطلقوا جميعا
من راويتين : بعد الاساس الذى تقوم عليه صيغة
المجتمع البورجوارى . والبشر بشكل او باخر
بضرورة الثورة الى اتخذ عندهم الوانا عدة .
تدرجت بين الثورة الفرنسيه المطلقه والفوضوية
وبين الثورة الاشتراكية العمالية المنظمة .

فقد كان فيديكيند تلميذا مخلصا لانس
وسرندبرج سويا . فى مسرحية « غطة الربع »
عام ١٨٨١ بهجومه على الثقافة الاخلاقية
البورجوازية التى تتظاهر فى العنان بالسوء الروحى
وهي تمارس فى السر كل الوان المتع الحسية
بشهوانية ملتذذة دون ان تكشف .. لفظتها - روعة
العبد والعنس الحقيقية . ولكنه تجاوز استاذيه

الاسكندنافين بنبشيره الصريح بحرية الجسد
 وبتمجيده للجنس باعتباره ممارسة طفسية لديانة
 الفريزة . وفي مسرحية « روح الارض » عام ١٨٩٤
 بنر فيدكيند بسيادة الطبيعة ضد السيطرة الالية
 على الهوى الطبيعية وتدجينها وسلبها روحها
 الخلاق . وفي مسرحية « الماركيز فون كيث » عام
 ١٩٠٠ ربط فيدكيند بين البورجوازية وبين الخواء
 الروحي والشك الكلي الذي ينزع من الانسان روحه
 وقدرته على الايمان باي شيء سوى بالمصلحة
 النفسية وحدها .

وتقدم فريتزفون اونرو خطوات واسعة
 بالمرح فوق ارض الفعل السياسي الثوري المباشر .
 وكانت القوى الثورية في المانيا قد عارضت الحرب
 العالمية بوصفها حربا استعمارية ليس للشعوب
 الاوروبية فيها مصلحة حقيقية . ولكن الانتصارات
 الالمانية الاولى في ميادين القتال سهلت
 على الحكومة العيصرة مهمة اسكات
 المعارضة ، حتى بدأت الهزائم وبدأت
 قبضة الحكومة تخف وتضعف . وعرض فون اونرو
 اول مسرحية معادية للحرب الوحشية صراحة في
 عام ١٩١٧ باسم « جنس ما » يبشر فيها بعد
 استعراض مأساة تبادل القتل المجنون بظهور
 « جنس ما » على الارض لا يكون مولعا بالقتل وانما

بتجديد الخلية وبالابداع . وفي عام ١٩٢٠ عرض
اونرو مسرحية « الميدان » التي مزج فيها بين
معارضة الحرب الاستعمارية . وتعاطف الوعي
الفلسفي . وضرورة الثورة . باعتبارها طريق النجاة
الوحيد امام « خراف المذبحة » من تكرار مذابح
حتمية قادمة .

وجاء ارنست تولر من صفوف اللورين
السياسيين مباشرة . وفي عام ١٩١٨ وبسبب
معارضته للحرب وبشاطه السياسي وسط العمال
كان في السجن يقضى مدة عقوبته . ومن هناك كتب
مسرحية « النجلى » التي بسط فيها سيرة حياته
الاولى لبورجوازي يتطور وعيه الاخلاقي الى وعي
سياسي وفلسفي تاريخي لوري . يرفض الحرب
الاستعمارية ويربط بالثورة . وعندما عاد الى
السجن مرة اخرى عام ١٩٢٠ (١) كتب مسرحية
« الجماهير والفرق » التي سلم فيها بارتباط الحرب
بالصراعات الرأسمالية الاستعمارية . ولكن اين فيه
الانسان « الفرد » حينما يؤمن بافضيه التي تحتم
عليه الاندماج الكامل بجماهير لم « تتطور » بعد
بحيث يكشف كل منهم ما يميزه عن الآخرين . انها
تواكير قضيه تمزق البطل الحساس بين اسبقية
القضية او اسبقية الذات الانسانية الواضحة .

(١) الاشتراكية في هبة ميونيخ العمالية الاشتراكية عام ١٩١٨ .

وفي عام ١٩٢٢ كتب أرنست تولر مسرحية « محطمو الآلات » كافح فيها بوضوح « تسجيلي » مباشر ضد موجة الفوضوية في الحركة الثورية الألمانية التي كانت تدعو لتحطيم المصانع لانقاذ العمال من سيطرة الآلات وليس من سيطرة الرأسمالية . ولكن الشاعر الدرامي الحق لا يسقط ببساطة في هذا التسطيح لان القضية بالنسبة له كانت قضية « روحية » أيضا سجلت في مؤسدة تمزق البطل الواعي بين الداعين الى كراهية الآلة وبين الداعين الى وضعها في خدمة الانسان . حينما تكون الفكرة الفوضوية المضللة اكثر سهولة واكثر اغراء لعنفها المباشر وسداحتها المناسبة مع بساطة وعي جماهير العمال انفسهم .

وفي نفس العام الذي كان عام هزيمة الثورة . بدا تولر خط دراما « الجندي العائد من الحرب » بمسرحية « هينكمان » الذي تتحطم آماله وتهوى مله العليا التي حارب مخدوعا من اجلها حينما يعود فيجد الوطن فرسة للمستغلين والسياسيين الافاقين . وفي عام ١٩٢٧ . وكانت جمهورية فيمار . التي اقامها « الليبراليون » بالتواطؤ مع الرجعية السياسية والجنرالات من سلالة الاقطاعيين القدامى . تتعفن قبل سنوات قليلة من موتها على يد النازية . كتب تولر مسرحية « هكذا الحياة » اكثر مسرحياته

تشجيعا بالسخط والوعي بفساد البورجوازية
الالمانية . كانت قد مرت سبع سنوات على اخماد
الثورة . وخان الكثيرون قضيتها ، بينما الحياة
السياسية والثقافية تفرق في مستنقع التبرير
والخمول العقلي . ولذلك كانت قضية المسرحية
مواجهة الثوري الخائن ومواجهة السياسي الانتهازي
في وقت واحد .

ولكن جاء عام ١٩٣٠ بهباته الثورية ضد
تعاظم القوى الفاشية . انتعشت الآمال في الثورة
من جديد . فكتب تولر مسرحية « اطلقوا النيران »
معمدة على نمرود رجال الاسطول الالمانى في ميناء
كيبل عام ١٩١٧ . لكي يدعو الى الثورة الجديدة
ويسمر بعالم قادم يقوم على الحب والحرية والعدل .



ولكن جورج كايزر كان هو الكاتب المسرحي
صاحب الرؤية الشاملة التي وضعتها على رأس
المعبر بين الالمان . فقد امترك كايزر في النضال
السياسي قبل الحرب واناءها وفي اناء الثورة .
ورأى ان المضمون الاساسى لهذا النضال هو
الدفاع عن كرامة البشر وحقتهم في الحياة ودفع غائلة
الجوع والبطالة والامتيان عنهم . وآمن مثل
فيديكيند بالطبيعة ولكنه آمن بها من وجهة نظر
ان الانسان هو اسمى تركيبات الطبيعة وليس مجرد

مستمتع بشماتها الحسية ، واعتقد مثل الاغريق
 القدامى - بأن تفديس جسد الانسان لا يكون فقط
 بمجرد الدرة الجسد على الاستمتاع الحسى . واعتقد
 بان ارتباط الانسان بالطبيعة هو معانيه على
 علاقته بالمصدر الاصلى للحياة وعلى مواهب الكائن
 فيه . وشعر كايوز دون ترومت عقائدي - بان التراث
 الفلسفى الالماني . المالى والمادى على السواء يروده
 بالاسس اللازمة لخلق وعى سيطر به الانسان على
 قدره . ويعرف مكانه في الطبيعة وفي المجتمع . ويركز
 الموارد بين الجسد والعقل . والامتراج بين الفكر
 والمادة لكي تكتمل الوجود الانسانى معناه . وعلى
 هذا الاساس ابصر كايوز الهدف النهائى للتوره
 - التكامل الانسانى - متجاوزا تفصيلاتها ومراحلها .
 مجسدا رؤية « جديد » الانسان او خلق « الانسان
 الكامل » كهدف نهائى لحرارة تقدم التاريخ . وبينما
 ركز كايوز طاقته النقدية ضد « اللاقيم البورجوارية »
 مثل الفلموچ الى المال في مسرحية « من الصباح الى
 منتصف الليل » عام ١٩١٣ او الفلاس الاخلاقى
 في مسرحية « نواب مقاطعة كاليه » عام ١٩١٤ .
 فقد كان قادرا على تجاوز النموذج اللا انسانى
 المعرض للنقد وعلى سياغة النقيض الانسانى لى
 تكتمل له رؤية الشاعر الدرامى الحقيقى . وبينما
 كان يرتبط ارتباطا حقيقيا بالقضايا المباشرة لعصره .

مثلما فعل في معالجته لقضية الدعوة الى السلام
 عن طريق اضراب العمال او رفض الحياة الخاضعة
 للالات . والاستغلال المادي والتزييف الروحي للبشر
 بالدعاية المضللة ثم الدعوة لتحطيم الدولة الشمولية
 والتحذير من قيامها كبديل للطفاة المتفرقين الصغار
 - في ثلاثية مسرحيات « الفاز » بين ١٩١٨ و ١٩٢٠ .
 فقد كانت لطافته الشعرية الفدرة على تجاوز
 الحدود او الافاق الضيقة التي يفرضها العصر نفسه
 على القضية لكي يتمكن من ابصارها في اطار عصر
 آخر قادم . له احكامه ومكوناته وحدوده الخاصة .
 رغم نبوغه اسلا من العصر الذي ارتبط به الشاعر
 الدرامي في البدانة . ولعل كايثر كان اول شعراء
 المسرح تعبيرا عن الاحساس العميق بحركة التاريخ -
 هذا الاحساس الكامن في قلب الفلسفة الكلاسيكية
 الالمانية . والفلسفة الاشتراكية العلمية التي كانت
 الفلسفة الكلاسيكية احد مصادرها الاساسية . وفي
 مسرحية « الجحيم » الطريق . الارض » عام ١٩١٩
 كان الجحيم هو المجتمع البورجوازي باغتراب
 البشر فيه عن حقيقتهم وخضوعهم لتزييف الوعي
 والاستغلال والعنف . وكانت يقظة الوعي والمسؤولية
 الاخلاقية التي تترتب على هذه اليقظة ، هي الطريق .
 وكانت « الارض » الانسانية حيث يكتمل الانسان
 ويستبعد وجهه وروحه الحقيقية هي الهدف

النيائي (١) كان كائز يكتب عن قضايا عصره السياسية معبرا في نفس الوقت عن استبصاره بوضع هذه القضايا في المستقبل « المنظور » الذي يشكل النمو له باعتبار المستقبل جزء من « التاريخ » وليس مفعلا سرينا لأى بوتوبيا خيالية . وباعتبار المستقبل مفعلا يصنعه البشر أبناء العصر القائم . اما في اسلام لمسطيات واقعيهم . فيألى المستقبل سورة من « الحاضر / الجحيم » او من خلال مفاتيحهم لتلك المعطيات وتصميمهم الواعي على فرض قدراتهم عليها . فيتحقق العالم الانساني الارضى

(١) كتب كائز بعد ذلك نحو عشر مسرحيات - بالإضافة الى اتجاهه الشعري والروائي . وكانت أبرز مسرحياته بعد حزيمة الثورة : « الكاب كرهلر » و « جنبا الى جنب » عام ١٩٢٢ وكانت بغيران عن ادانة الشاعر لفئة المتعفين الجورجوازين الذين ادركوا في لحظة متأخرة فداحة من تخليهم عن الثورة وبالتالي كشف الشاعر عن لاجدوى الوعي المتأخر ، وعن مسؤولية الانسان عن مستقبل عالمه بصرف النظر عن مصالحه . وحينما لجأ الى سويسرا بعد سيطرة النازيين على المانيا ، شارك في مقاومة النازي بمسرحياته كان حريصا على مساواة الفني الكبير الذى لم يلجأ ابدا الى المباشرة السطحية فكب « نابليون في نواورليانز » و « زورق المبدوزا » حول البطولة الزائفة وابراز البطل المزيف لعواطف الجماهير ، وحول خسة الشعر وبطولة البراءة وسذاجتها حين ترفض المقاومة الضرورية والممكنة .

وليس الفردوس الوهمي / الممكن بالوعي والجهد
المنظم الكثير .

ورغم هزيمة الثورة الألمانية ، فإن القوى
الثورية لم تختف من أرواح الحلف اللبرالي الرجعي
المتصرف على الثورة الفادح النفس . والمترك المسرح
في المرحلة الجديدة من النشاط السياسي بنشاط .
وفي ظروف الهزيمة لم يعد من الممكن أن تمتلئ
خناياك المسارح بجموع العمال الساخطين على
ظروف الفصل والدخول إلى الأضراب أو إلى السلام .
كما كان الحال يوم ازدهار اللغة الضمنية على
المسيح . لذلك لم يعد من الممكن أن يستقبل
الجمهور الدراما القردية المعبرة من تمرلات الملقين
الناجين على خذلانهم للثورة ، أو الدالين على
القوى الثورية عدم كفاية وعيها ولا كفاءة
تنظيمها (١) .

وغرمت ألمانيا في الفساد السياسي . نتيجة

(١) ومنذ ذلك الحين اختف عن على مسارح العالم ،
ممرجات الصبرين الألمان ، واسدل ستار من القسم
الغربي على أعمالهم ، فلم يركز - حتى النقاد اللبراليين
عليها الاضواء . كان ذلك في العالم الغربي الحريص على
استبعاد ذكريات الثورة الألمانية وتمارها الثقافية ، وفي
الشرق لعدم تطابق الدراما المعبرة مع الأصول الحرفية
للاواقعية الاشتراكية .

لسيطرة قوى الرجعية بمطامحها الاستعمارية
المخدولة وبهزيمتها في الحرب، ونتيجة لروح الانحلال
التي سيطرت على الجميع : الرجعيون مهزومون
في الحرب والتقدميون مهزومون في الثورة ، والوطن
فقد اجزاء من ارضه وعليه ان يدفع ثمن انتظار
الآخرين . وامتلاً المسرح حتى عام ١٩٣٣ بمسرحيات
النقد المرير لعالم السياسة الرأسمالي العفن . وجاء
فرديناند بروكنر الى المسرح بقضية اغتراب الانسان
امام القانون والدولة حينما لا يكون للعدالة معنى
بقيام النظام على القهر الصريح وعلى الشكليات
الفارغة التي لاتسندها اية قدرة حقيقية في مسرحية
« المجرمون » واستعاد **ارنست تولر وفريدريش
رولف وآودون هورقات** ذكريات الثورة دون طائل
في مسرحيات التحريض السياسي : « اطلقوا النيران »
و « بحارة كاتارو » و « كونراد الفقير » التي دارت
حول تمردات رجال الاسطول والجيش ضد
القيادة الرجعية عام ١٩١٧ وعن ثورات الفلاحين
في قرن السادس عشر . بل اجترأ كارل تسوكماير
على السخرية من العسكرية الالمانية المهزومة في
الحرب ، والتي ساعدت على قهر الثورة في مسرحية
« ضابط كوبنيك » .



برتولت بريخت والواقعية الجديدة :

ولكن سيد هذه المرحلة دون نزاع كان برتولت بريخت ، وواقعيته الجديدة . بدأ بريخت مسيرته المسرحية الفذة بعد مسرحية « بعل » العادية بوحدة من مسرحيات عودة الجندي المحارب واحباطه نتيجة ما يراه من تمزق وهزيمة الوطن من الداخل (مسرحية طبول في الليل / ١٩٢٢) . ولكن بريخت قطع بسرعة مسيرته عن موقف السخرية العدمية بالمجتمع « الحديث » الممتزجة بمجرد التعاطف مع الانسان المضطهد الفقير أو البسيط العادي ، الى موقف الهجوم المباشر على المجتمع الرأسمالي ، باخلاقياته وتكويناته الفكرية، والتركيبات النفسية لنماذجه البشرية والعلاقات المباشرة بين السلطة السياسية والسيطرة الاقتصادية فيه ، والتواطؤ المكشوف بين مؤسساته العسكرية والدينية والقانونية ، والتماثل الكامل بين عالم الجريمة وعالم السياسة او الاعمال في داخله ، وسيادة قيم العنف والسرعة والنفعية المطلقة في معاملاته الداخلية او في تعامله ككل مع الآخرين . كانت هذه هي مرحلة الابتعاد عن الموضوعات الالمانية المباشرة ومعالجة موضوعات الفساد السياسي والاخلاقي والفكري للبورجوازية من خلال بيئات بعيدة عن البيئة الالمانية ، فتجرى مسرحية

« في ادغال المدن » عام ١٩٢٤ في الملايو وتجري مسرحية « الانسان هو الانسان » عام ١٩٢٧ في الهند ومسرحية « اوبرا البنات الثلاث » في لندن اوائل القرن العشرين الامر الذي لا شك يبهج الجمهور الالماني الساخط رغم كل شيء على الانجليز المنتصرين (الاوغاد) وجرت مسرحية « صعود وسقوط مدينة ماهاجوني » عام ١٩٢٩ في غرب امريكا وكانت شيكاغو موقعا لاحداث « القديسة جان في السلخانة » عام ١٩٣٣ . ولكن بريخت رغم دعوته الى الثورة وقلب النظام الاجتماعي القاسى ، لم يكن يهتم في الحق بتجسيد القوى الثورية التي ستقوم بذلك في صورة تبعث على التفاؤل ، كما لم يكن يؤمن كثيرا بمبدأ التعبيرين عن أن الانسان هو الخير ، بل لقد وقف على النقيض المباشر صراحة في أغنية « العالم فقير والانسان هو الشر » في « اوبرا البنات الثلاث » . ورغم اعتناقه الماركسية ووضعه مجموعة من المسرحيات التعليمية لتوضيح مبادئ وقوانين فائض القيمة ، والوعي كانعكاس للوضع الاجتماعي ، والعمل كمصدر لكل قيمة مادية ، والفعل أو التطبيق كمعيار لكل فكر ، والفلسفة العلمية كمنهج لكل عمل ثوري .. الخ في مسرحياته التعليمية القصيرة : « بارنر المعلم » و « الذي يقول نعم » ثم « لكل

«الذي يقول لا» و «المعيار» ثم «القاعدة والاستثناء»
واخيرا « هورياتي وكورياتي » وكتبت كلها في
سنتي ٢٩ ، ٣٠ بأستثناء الاخيرة
التي كتبت عام ١٩٣٤ ، رغم ذلك فانه
استمر في تجاهل ما كان يقدمه التعبيريون من
تجسيد للقوى الثورية « صانعة المستقبل » .
بانسانه وعالمه الجديدين سواء في ايدولوجية
التعبريين او في آيدولوجية بريخت نفسه .

ولم يكن السبب تخليا من جانب بريخت عن
الطبقة التي انتمي اليها ، بقدر ما كان توظيفا مباشرا
للمسرح في الدعاية العلمية السياسية الرامية الى
توعية جمهور هذه الطبقة بفساد خصومها ، وحتمية
رفض عالمهم وتقويضه . لقد تنازل بريخت فقط
عن تمجيد التعبريين الرومانتيكي للقوى الثورية
نفسها .

وتنتمي الى نفس المجموعة ، والى نفس الجو،
من حيث الموضوع والشخصيات واسلوب التناول
والتعبير ، مسرحية « صعود ارتورو ووي ، الممكن
مقاومته » التي يتولى فيها بريخت بشكل رمزي
تشريح القيادة النازية وفضح الطبيعة الاجرامية
لحزبهم وعملهم السياسي على خلفية من جو
عصابات شيكاغو ايضا .

ولكن اعظم ما كتبه بريخت في المنفى - وفي حياته كلها - لم يعرض الا بعد عودته الى الوطن بعد هزيمة النازيين .

في مسرحية « الام الشجاعة » التي كتبت عام ١٩٣٨ ، عاد بريخت الى المزج التعبيري العميق بين مأساة الانسان الفرد وبين الدلالة التاريخية العامة للعصر الذي يصنع مأساة هذا الانسان أو يندفع الانسان الى مأساته حين يدخل بين فكي الرحى القاسية لعصر يحكمه العنف والشر . فرغم أن محاولة الاستفادة من « الحرب » والاتجار مع كل الجيوش المتحاربة كانت هي حرفة الام الشجاعة ، الشديدة المهارة والواقعية والتي تعرف ندالة وخسة اهداف الفريقين المتحاربين ، فانها لم تكسب في الحق شيئا وانما خسرت ابناءها الثلاثة الواحد تلو الآخر في طاحون الحرب المخادعة التي لا ترحم وخسرت تجارتها ايضا .

وفي « حياة جاليلو » صورة فذة اخرى من صور الشجاعة التي تعرف امكانيات عصرها فتحرص على الافلات من انياب العصر لكي تستنفذ حقها في الاستمتاع بالحياة وفرصة توصيل « الوعي » الذي تملكه الى الاجيال القادمة . ان البطولة هنا ليست بطولة « المواجهة » الفردية والمجانية مع عصر غبي ومتوحش ومنافق وجهول وانما هي

بطولة التحمل لحماية « جنين » الحياة القادمة وهي
بطولة الوعي نفسه او المعرفة النابعة من قدرة
الانسان على التوغل في « خامة » الحياة الاصلية
بالعقل وبالحواس سواء بسواء .

وفي كوميديا « السيد بونتيلا وتابعه ماتى »
التي كتبت عام ١٩٤٠ يتراجع بريخت قليلا عن
شكه الراسخ القديم في الطبيعة البشرية ، فيكتشف
الانسان « الاصيل » تحت ارهاب الاقطاعي القاسي ،
ولكنه لا يمكن ان يكون رومانتيكيا ، لانه يعرف ان
الانسان نفسه لكي يحمي انسانيته ، لابد ان يكون
شائكا وحادا وساخرا ومستعدا لتقبل الالم ،
وانزاله - احيانا - بالآخرين .

وتتوج « دائرة الطباشير القوقازية » التي
كتبت بين عامي ١٩٤٤ ، ١٩٤٥ ، هذه القائمة الكبيرة
لتأتي في قاعة ملحمة واسعة مليئة بالشخصيات
الانسانية التي تذكرنا بمجموعات الشخصيات
الشيكسبيرية في تراجيديات الشاعر العظيم . ورغم
أن المسرحية تدور حول قضية بسيطة واساسية
من قضايا الفكر الاشتراكي العلمي : ان الارض لمن
يفلحها ويحميها وان ثمرة العمل من حق العامل
وليست من حق من يحمل « صكا بالملكية » مهما
كان مصدر هذا الصك ، فان تجسيد هذه القضية
في صورة الحكاية الانسانية القديمة عن الام التي

ترفض تمزيق طفلها - والامومة الحقيقية هنا هي امومة المربية التي تولت في عناء وضمنك حماية الطفل وتربيته - أقول ان هذا التجسيد الانساني هو ما يتيح الفرصة لخلق مجموعة الشخصيات الفذة والمواقف المترعة بالسخرية وبفهم عميق لجوانب الحياة الاجتماعية سواء كان ابطالها من العسكريين او القضاة او الملوك او خدم المنازل او الطباخين .

المسرح البروليتاري الامريكي :

ان صلة القرابة لاوضح مما تحتاج الى دليل بين « المسرح البروليتاري » الامريكي ابان الازمة الاقتصادية الكبرى (١) وبين مسرح الثورة التعبيري الالمانى . فالمسرح يعود في مرحلة البطالة الفادحة والكساد وعصابات الجريمة المنظمة (٢) والاضطرابات العمالية الواسعة والمحاكمات القاسية للعمال والفساد السياسي الذي كشفته علاقات الرئيس واردينج بالعصابات المنظمة ، يعود الى التحريض على الثورة والى تعبئة العمال وتوعيتهم . وهنا تتبدى الفوارق

(١) ١٩٢٩ ، ١٩٣٣ .

(٢) ازدهرت الجريمة المنظمة في الولايات المتحدة في نفس سنوات الازمة الاقتصادية وتحولت بعدها الى واحدة من معالم الحياة الامريكية الرئيسية ، مع قوانين تحريم الخمر وضرائب القمار والسجائر .

الاساسية بين المسرحين الثوريين ، الامريكي والالمانى ،
انها فوارق تنبع من علاقة المسرح التعبيري الالمانى
بتراث الثقافة الالمانية الكبير ، في الفلسفة والدراما
والشعر ، بالاضافة الى تراثه في النضال والفكر
السياسي ومن افتقار المسرح الامريكي الى مثل ذلك
التراث .

فسواء كانت المسرحية تدعو الى الثورة
البروليتارية العالمية ، مثل مسرحية « **الدولية** »
التي كتبها **جون هوارد لوسون** عام ١٩٢٨ او تدعو
الى مجرد اضراب عمالي جزئي مثل « **اغنية المسيرة** »
التي كتبها لوسون أيضا بعد نحو عشر سنوات
(١٩٣٧) او كانت تحمل رسالة توعية طبقية ذات
طابع اقتصادي واجتماعي محدود مثل « **انتظار ليفتي** »
التي كتبها **كليفور دوديتس** عام ١٩٣٥ وكشف
فيها عن العلاقة بين الشركات الرأسمالية ورجال
العصابات او كانت تحمل نفمة تفاؤل رومانتيكي
بالمستقبل السعيد للطبقات الكادحة مثل « **استيقظوا
وغنوا** » لأوديتس أيضا عام ١٩٣٦ او كانت تحمل
دعوة متعجلة للسلام مثل مسرحيتي **اروين شو :**
« **ادفنوا الموتى** » عام ١٩٣٦ و « **الحصار** » عام
١٩٣٧ فاننا نفتقد ما كانت تتميز به اعمال التعبيريين
الالمان عن كثافة الرؤية ، وترباط بين جوانب الحياة
المادية والمعنوية وترباط بين قضايا الواقع والروح

بالتالي ، وزخم التفصيلات التي تتيح للمسرحية حمل طبقات متراكمة من المعنى وتجعل المسرحية اكبر من مجرد عمل دعائي مؤقت القيمة .

وربما كان **المرائس** هو الاستثناء الوحيد من هذه المجموعة، ربما لانه ارتبط مباشرة بالتعبيرين الالمان ، ولم يرتبط بحركة الكتاب البروليتاريين التي نبعت من تجمع للكتاب والسياسيين الايطاليين ابان الازمة والحرب الاهلية الاسبانية . وقد اصبح راييس بذلك اقل شهرة واكثر عزلة ، ولكنه ترك اعمالا اكثر قدرة على البقاء .

كانت « المحاكمة » مسرحيته الاولى عام ١٩١٤ بعيدة عن الهم السياسى المباشر ولكنها بسبب لغتها التعبيرية لم تقبل الا للعرض على مسرح تجريبي صغير . وبعد تسع سنوات كتب مسرحيته الثانية « **آلة الجمع** » التي بدا فيها اهتمامه بالقهر الاجتماعي الذي يعيشه الانسان الامريكي البسيط وحتمية لجوئه الى العنف . ورغم انه كتب اكثر من خمسة عشر مسرحية ، فان اكثرها اهمية كانت مسرحياته ذات القضية السياسية المرتبطة مباشرة بقضايا عصره ، وليست تلك الكوميديات النقدية الاجتماعية الخفية التي هلل لها برودواي . ففي مسرحية « نحن الشعب » عام ١٩٣٣ كانت القضايا

العمالية ، من وجهتي النظر الطبقية والفردية هي الموضوع الرئيسي ، ولكن في مسرحية **«يوم الحساب»** اختار موضوعا له - كيهودي قديم غير اسمه من رايز نشتاين الى رايس - محاكمات اليهود الالمان بتهمة حريق الرايستاغ الذي دبره النازيون كمبرر وذريعة لذبح اليهود والشيوعيين ، ولكنه اثار من خلال الحادثة التاريخية المعاصرة قضية الصراع التاريخي بين الديمقراطية والفاشية ومسؤولية الدول الديمقراطية في حد ذاتها في العالم كله . وفي مسرحية **«منظر خلوي امريكي»** عام ١٩٣٨ كانت امريكا الديمقراطية مسؤولة عن العدالة في العالم ومسؤولة عن العدالة لأبنائها واللاجئين اليها من مهاجري الاجناس غير « المتميزة » في امريكا نفسها ولم يكن ثمة مفر من الارتباط بين الحرية في الداخل والالتزام بها في الخارج ، او بين عبودية الداخل والطموح الى استعباد الخارج ايضا .

غير ان **المراديس** لم يستطع ان يكون بمفرده او ان يخلق وحده مناخا « ذهنيا » وفكريا كاملا يساعد المسرح السياسي الامريكي قبل الحرب على الارتفاع عن مستوى الدعاية ومجرد التحريض . ولكن يبدو ان الحرب العالمية الثانية ، ومرحلة

الاحتكاك بين القوى الديموقراطية الامريكية ونظيراتها الاوربية قبل الحرب واثناءها(١) قد انضجت الثقافة الديموقراطية والثورية الاجتماعية في الولايات المتحدة . ولدينا نماذج كثيرة في الرواية والشعر تؤكد هذا المعنى . وفي المسرح كانت اعمال آرثر ميللر هي أبرز ثمار ذلك النضوج .

ففي مسرحيات من نوع « كلهم أبنائي » عام ١٩٤٧ و « موت بائع جوال » عام ١٩٤١ و « عدو الشعب » عام ١٩٥٠ و « مشهد من الجسر » عام ١٩٥٥ ، مزج ميللر بين فهمه السياسي العلمي لسلوك البورجوازية واخلاقياتها ، او لقوانين السوق الاستهلاكي ، او للطبيعة الاجرامية للعمل السياسي في النظام الرأسمالي الامريكي ، او للقهر العنصري والطبقي الذي يتعرض له المهاجرون من أجناس اوروبية غير الانجلو ساكسون والجرمان وبين المأساة الفردية لكل من ابطاله ، المأساة التي يصنعها الانسان لنفسه . وهنا لا تبدو الشخصية الانسانية دمية في ايدي القوى الاجتماعية او النفسية، وانما تشارك هي بارادتها وباختيارها في صنع المأساة، وربما

(١) وخصوصا في سنوات الحرب الاسبانية ضد الفاشية ، والنضال الديموقراطي السياسي ضد دعايات النازية في الولايات المتحدة وضد دعاة العزلة وتسليم اوربا والعالم القديم للقوى الفاشية والعسكرية .

صنعتها باستسلامها وبخور ارادتها أو ضعفها الأخلاقي رغم وعيها أحيانا بمصدر الدمار وأسبابه. ويخرج ميللر في مسرحيات من نوع « البوتقة » أو « ساحرات ساليم » عام ١٩٥٣ ، أو « بعد السقوط » عام ١٩٦٦ على أطار الدوافع الاقتصادية والسياسية المجردة لمصدر فهمه للحركة الاجتماعية لشخصياته ، فيتخذ منظورا ثقافيا اجتماعيا في المسرحية الأولى ليكتشف جانبا من أسس التعصب الديني والعنصري في تركيب السايكلوجية الاجتماعية الأمريكية ويتخذ منظورا أخلاقيا ونفسيا ليكتشف في المسرحية الثانية مأساة المثقف الديموقراطي الذي لم يكن واعيا بما يكفى لقيمة موقفه ولا لعلاقته بالاحياء المرتبطين به ، ويعيش لكى يبلغ العمر الكافي لمواجهة التمزق بين مثله العليا وبين سلوكه القديم في ذكرياته المجردة .

المسرح السوفيتي : دراما البطل الإيجابي

وفي الجانب الآخر من العالم ، كان هناك مسرح جديد يحاول أن يشق للفن الدرامي طريقا غير مطروق ، لأن المجتمع الذي نشأ فيه هذا المسرح كان مجتمعا يقوم بالفعل على أسس جديدة وكان يشق في التاريخ طريقا لم يسلك من قبل .

في عام ١٩١٩ ، لم يكن هناك من يهتم كثيرا في روسيا ، والاتحاد السوفيتي كما أصبح اسمها الواقعي الجديد ، بالمرح . ولكن كان هناك بين الثوار عدد من فناني المسرح الذين لم تكن الظروف ، ولا طبيعة الامور لتسمح لهم بان يجسوا انفسهم وراء « حائط رابع » في قاعات مريحة ونظيفة امام جمهور مستريح يؤدي « طقسا اجتماعيا » سليما ، ولان « الجمهور » وهو نفسه الجماهير الثائرة - كان يحتاج الى المسرح ، فقد كان من البديهي ان يكون هذا الجمهور نفسه هو الممثلون وكان من البديهي ان تصبح الميادين العامة هي منصات المسارح . ولعل اشهر مسرحيات هذا المسرح السياسي المباشر التي سجلها لنا التاريخ ، وان لم يحفظ لها « نصوصا » معروفة ، هي : **اقتحام قصر الشتاء** و « نحن » و « الحرب الاهلية » و « ايام الكوميونة » ، وقدمت كلها في عامي ١٩١٩ ، ١٩٢٠ في ليننجراد وفي موسكو في ميدان قصر الشتاء والميدان الاحمر .

ولكن النظام الجديد يستقر وهو نظام قائم على تصور فلسفي متكامل ، فيه موقف من الفن وفيه ايضا موقف من المسرح . وفي عام ١٩٣٣ ، كتب **مكسيم جوركي** أشهر كتاب العصر الجديد الروائيين والدراميين في بدايته يقول : « نحن نعيش

في عصر لم يسبقه عصر يشبهه في عمق طبيعته الدرامية ولا في شمولها ، عصر العمليات الدرامية الشاملة ، عمليات الهدم والخلق الجديدة « ولكنه كان عليه ان يضيف ايضا : « عمليات المواجهة الساخنة الى حد الاشتعال ، والفائرة الى حد البرودة ، التي تسبق دائما عمليات الهدم والخلق ، وقد تمتد لسنوات طويلة قبل أن يبدأ الهدم او تسنح فرصة الخلق الجديد » .

ولكنه كان يفكر اساسا في العصر الذي يعيشه مجتمعه هو - أول مجتمع اشتراكي او يبني الاشتراكية في التاريخ - وكان جوركي نفسه ، مع **فيشنسكي وجدانوف ولينين** قد رسموا معا الواقعية الاشتراكية ، سواء في لغة « الفن » بوجه عام ، او بالنسبة للمسرح بشكل خاص بعد ان كتب فيشنسكي مسرحيته « **المأساة المتفائلة** » عام ١٩١٩ لكي يؤكد انتصار ارادة الانسان الواعي على عوامل التحلل التي تفرضها مرحلة متلاشية من التاريخ .

وكان المسرح الواقعي الاشتراكي قد بدأ يجد طريقه في عام ١٩٢٦ مع ظهور مسرحية « **ليوبوف ياروفا** » للكاتب **كونستانتين ترينيف** ، حيث عثر على « منجم الذهب » للواقعية الاشتراكية - بتعبير **نيكولاي يوجودين** ، اكبر كتاب المسرح

السوفيت حتى منتصف القرن . وكان منجم الذهب
المقصود هو « البطل الإيجابي » على غرار «ياروفينا»
بطلة المسرحية . المدرسة الساذجة حيث تحول
من خلال قصة حب الى مقاتلة في صفوف الثورة .

وذلك مسرحيات ترينيف وروجون وغيرهما
تكتب في التزام بالنظرة الجديدة الى الفن : النظرة
التي تطلب من الفن ان يساهم في بناء الانسان الجديد
حتى يمكن له الصعود كجزيرة وسط محيط من
الاعداء . وحتى يمكن له ان يدمم للأحيال الثالثة
ما يطلبونه دون كبير عناء وبذلك أصبحت قصة
رسم « البطل الإيجابي » هي القضية الأولى في
الدراما السوفيتية حيث يعبر هذا البطل عن حالة
الحركة الكلية للجموع وعن دعى هذه الحركة بنفسها
في وقت واحد . ان بكل افراد هذا المجتمع هو
الذي حقق لهم الحرية . اما طموح كل منهم الى
التميز كفرد . او غرق اي منهم في عذاب بردي
وخاص . الا انهم ان يكون الا طموحا للوصول
الى مستوى البطل الإيجابي او التعذب باله عاجز
عن ذلك المستوى او يسهل له تخطي من
الطموح اليه .

ورغم ذلك فان محاولة الخروج عن ذلك
ال قالب لم تأخر كثيرا . فقد كتب الكساندر
كورنييتشوف مسرحية « بلاتون كوريت » سنة ١٩٣٦

لكي يرسم للمرة الاولى الصدام بين «البطل الايجابي»
وبين جوانب الفساد المتوقعة في هذا العالم الجديد ،
جوانب التزمت والبيروقراطية والغباء القائم على
محاولة تجميد النظرية ووضعها في مقام النصوص
المقدسة التي يجب ان يخضع الواقع الحي وحركته
لا بدلا من ان تتغير هي تلبية واستجابة لما يفرضه
الواقع الحي من مطالب وقضايا .

ومنذ ذلك الحين والاتجاهان يتوازيان في
الدراما السوفيتية التي لا بد ان تكون « سياسية »
منها كان موضوعا : فقصص الحب مثل قصص
الحرب - وهي كثيرة على المسرح السوفيتي - تدور
اساسا حول موقف الانسان من هموم مجتمعه
وقضاياه الخاصة . وهي اساسا القضايا ذات الطابع
« الاجتماعي / السياسي » ولكن الالفت للنظر حقا
ان الدراما السوفيتية لم تهتم كثيرا بما يدور خارج
بلادها - وتترك معها في هذه السمة السلبية -
الدراما القادمة من الدول الاشتراكية الاخرى ،
ربما اكتفاء بما يتم انتقاؤه من الاعمال الدرامية
القادمة من مؤلفي الغرب الاكثر قربا من المنظور
الفكري والسياسي للدول الاشتراكية نفسها ، رغم
ان ما يدور خارجها هو على المستوى السياسي ،
من صميم هموم ذلك المنظور .



دراما خيبة الامل ، والثورة الجديدة

كان مسرح الدول الاشتراكية ، يعبر نظريا على الاقل - عن المثل الاعلى الذي كافح من اجله التعبيريون الالمان ، وسلالتهم في المانيا نفسها . مثل برتولت بريخت او حتى كارل تسوكماير او في الولايات المتحدة من الكتاب البروليتاريين والتعبيريين . غير ان هذا المسرح لم يكن هو مصدر « الالهام » للمسرح السياسي الغربي بعد الحرب . واسا نستطيع القول بان خيبة امل كتاب ذلك المسرح في « الثورة » في بلادهم من ناحية . وموقفهم الاخلاقي من « الثورة » التي استعطلت في بقاع اخرى من العالم . ضد السيطرة الاستعمارية لبلادهم ذاتها من ناحية اخرى كانا المعيارين الاساسيين لذلك الالهام .

ومهما كان من امره . فان المسرح الغربي (المسرح العالمي الوحيد حتى الآن بحكم عالمية انتشار الثقافة الغربية ذاتها) لم يعد ابدا الى حديث « الثورة » والدعوة المباشرة الى تنويض النظام الراسمالي « او الى الحلم بعالم جديد مثلما كان الامر حتى اواخر الثلاثينات » لقد شملت « خيبة الامل » امكانية تحقيق الحرية على النمط البورجوازي - الليبرالي القديم - منذ زمن بعيد :

منذ مسرحيات نقد النفاق البورجوازي في الاخلاق والسياسة في بداية القرن . اما في مسرح ما بعد الحرب الثانية - في الخمسينات والستينات فان الشهور بالخيبة يشمل حتى الطبقة العاملة التي كان الامل معقودا عليها حتى هزيمة الجمهورية الاسبانية على الاقل .

ففي الحديث عن الطبقة العاملة ، اصبح من الممكن ان نضر على كاتب مسرحي هام ، ينتمي الى الطبقة نفسها ، ويقول عنه جون راسل تايلور : « الممثل الكامل الصحيح للكاتب الدرامي الجديد المنتمي الى الطبقة العاملة » . وهو ارنولد ويسكر الذي ظهر مع موجة الفاشيين . ولكن لم يعبر عن غضب الطبقة العاملة الجديدة على المجتمع الرأسمالي . وانما على العكس . عبر عن تخلي اجيالها الجديدة عن القضية التي اصبحت ابرا تاريخيا ينتمي الى عالم ما قبل الحرب . ففي « ثلاثيته » التي حاول ان يلخص فيها موقف ووضع الطبقة العاملة الانجليزية ، والفريية بشكل عام ، في الخمسينات ، قبل ازدهار الستينات الكبير . واولها مسرحية « حساء الدجاج مع الشعير » عام ١٩٥٨ . لم « الجذور » و « اتحدث عن القدس » في العامين التاليين . صور ويسكر هزيمة فكرة « الثورة الطبقية » التي كانت تمثلها « الأم » الشيوعية

المبتعية من عالم اللابينات والأربعينات . أمام تحليل
 أبناء الأم وبناتها وزوجاتهم وأزواجهن ، الذين نشأوا
 عمالاً مثلها ، ولقنتهم تعاليم الثورة والتزاماتيسا
 العمالية . على أساس أنهم يعيشون من أجل الآخرين .
 ولكنهم يتعلمون أن خدماتهم لم تعد مطلوبة . وأن
 الحياة لم تعد بسيطة أو واضحة التحديد في قضاياها
 مثلما كان الأمر حين كانت الشوارع تقطعها المتاريس
 وتزينها الرايات الحمراء وتزدحم بالمضربين المطالبين
 بظروف عمل ومعيشة أفضل . فيها هي الظروف
 الأفضل لتحقيق أو توشك من خلال النظام الرأسمالي
 نفسه الذي تعلم لعبة الاقتصاد الاستهلاكي والتوجيه
 الاعلامي بكل وسائل تدمير الوعي . والطبقة العاملة تغند
 ميزة لون ثيابها الأزرق وتغرب في حياتها كثيرا
 من مستوى أصحاب الياقات البيضاء . وأحلامها
 لم تعد ترتبط بالثورة وإنما بالصعود الطبقي ، فادا
 « تمردت » لجأت الى لعبة التخلص من الحضارة
 الصناعية نفسها . وهذا التخلص ليس دعوة الى
 تدمير الآلات . مثلما كان الأمر في مسرحيات التعبيريين
 في العقد الأول من القرن وإنما هو مجرد دعوة
 لهجرة المدينة الى طرق تولى ستوي وهافلوك
 ليس . وليس على طريقة غاندي أي انه رفض
 الحياة المدنية وليس مقاومة اقتصادية لاستغلال
 المستعمرين ، ورفض الخضوع لسوق العمل والسلع

الاستهلاكية والعودة الى الاقتصاد الطبيعي البسيط .
دون حلم او تخيل عن امكانية تغير اساس العالم
القائم المرفوض الذي هربوا منه .



ويقدم **ارمان جاني** في فرنسا نموذجا آخر
من مسرحيات « خيبة الامل » لدى المنفيين
الراديكاليين في الثورة . في مسرحيته « **تقارير من
كوكب سيار** » عام ١٩٦٢ التي مزج فيها بين
الاستعراض الساخط للتاريخ البشري . وبين
محاكمته للطفلة الدمويين عبر هذا التاريخ وصولا
الى الفاشيين والنازيين « برابرة القرن العشرين »
وبين تجسيده الساخر الدافع لهزيمة القيم
الانسانية والحرية والرواها الدائم ان اللها في
الافلات من مجازر البرابرة . وفي مسرحيته
« **الحياة الخيالية للعامل اوجست جاي** » يقابل
جاني بين ما يبدو انه اوهم العامل عن حياته اذا
ما تحقق « المثل الاعلى » للثورة وبين حياته الفعلية .
فلا يكتشف فارقا كبيرا بين الحيائين . ولكنه يعود
الى موضوع المحاكمة الساخطة لانظمة القهر
التاريخية وصولا الى الفاشية والمكارلية ا نزعة
العداء للديموقراطية والافكار التقدمية التي انتشرت
في أمريكا بعد الحرب لتطهيرها من آثار النزعات

التحررية المتبقية من عصر الازمة ومكافحة الفاشية)
في مسرحية « عرض عام امام كرسيين كهربائيين »
عام ١٩٦٥ .

غير ان الكاتب الالماني المهاجر الى السويد
بيتر فايس ، يقدم اعظم نماذج دراما « خيبة الامل »
في تاريخ البورجوازية وفي الثورة كليهما ، ويؤكد
في مسرحيته « اضطهاد واغتيال جان بول مارا »
عام ١٩٦٦ انه لا مفر من ان تاكل الثورة ابناءها ،
ولا مهرب من ان تفرق الثورة في الدم وان يتحول
التوار في الصراع السياسي الى جزايرن يلطخون
ابدهم بالجريمة ويجزؤون ابداء عن التطهير ، بل
يجزؤون عن الموازنة بين شعاراتهم وافكارهم النسيطة
عن الحرية والمساواة والعدل والرخاء الانساني .
وبين الاساليب العنيفة الدموية التي تبدو ضرورية
في الصراع السياسي على السلطة ، ناسين دوافع
ومطالب الناس البسيطة ، وفي النهاية التي تدفعهم
الى الثورة ، الامر الذي يؤدي في النهاية - بالضرورة -
الى ظبور وسيطرة طائفة حقيقى ، يلعب بعواطف
البسطاء ومطالبهم العنيفة ويفرق بلادهم وربما العالم
كله في دورة اخرى من التدمير والابادة . ولا نجاة
من كل هذا الا كمن هرب الى وحدة ذاته ، يتأملها
ويزينها ويعذبها ويحلم بها ويتصور فيها الجمال

الابدي والقبح الابدي ايضا في سخرية عدمية جدابة
وشائكة .



لقد كانت تجربة الثورات الاشتراكية الغربية
المتعجلة والفاشلة بعد الحرب العالمية الاولى في
النمسا والمجر والمانيا وفنلندا ، والصراع غير
المتكافئ بين الثوار والرجعيين الذي مهد الارض
للفاشية ثم للحرب العالمية الثانية ، مصدرا قويا
لهذا النوع من « خيبة الامل » في امكانية الثورة
بالطريقة الكلاسيكية في الغرب ولما لم يكن
لشعراء المسرح القرصة - ولا الحق احيانا - في
الخروج على مقتضيات الخط السياسي العام
الجديد القوي التورية في مجتمعاتهم ، فقد كان
من المنطقي ان يتحولوا الى الناحية الاخرى : تشرح
العالم البورجوازي نفسه ، اما بلهجة الاسى على
مصر الطفلة التي بشرت بالعربية قبل مائتي عام
ومصر الانسانية معها ، واما بلهجة التشفي من
الطبقة التي خالت بشارتها واغرقت نفسها ومواطنيها
والعالم في بحار الاستغلال والتهم والضياع الروحي
والسدم .

وكان موضوع محاكمة النازية ، او محاكمة
دعاة الحرب الباردة (والحرب العالمية الثالثة

بالتالى ، من اقرب موضوعات تلك اللوحة الاخيرة
واكثرها قربا من حاجة الساعر الدرامي الغربى بعد
الحرب . ومن الطبيعى ان يكون الكتاب الالمان
الليبراليون هم ابرز اصحاب دراما محاكمة النازية
وادانة الحرب الباردة وتجنب الحرب الثالثة (١)
ولكن بيتر فايس يقدم عام ١٩٦٥ النموذج المالى
لموضوع محاكمة النازية في مسرحية « التحقيق »
المستقاة من ملفات وسجلات ووقائع واقوال المبعين
والمحامين والمدعين والقضاة في محاكمات مجرمى
الحرب النازيين في نورمبرج . ان فايس يحول
موضوع محاكمة النازيين الى محاكمة شاملة للضمير
الغربى كله الذى يتحمل مسئولية المجزرة المأساوية
التي بدأت جذورها بهزيمة الثورة عام ١٩٢٠ حتى
محاولة استعمار النازية لضرب الاشتراكية
والديموقراطية في اوربا رغم التحذير الذى منلته

(١) مثل مسرحية « الغائب » عام ١٩٦٧ لهيوكون عن جرائم
النازى ومسرحية « محاكمة نونهاوسر » لهارارد كيبارد
عام ١٩٥٨ عن الحرب الباردة ومسؤولية العالم النووى
عن تجنب العالم ويلات حرب ذرية . وقد اشترك الكتاب
السوفييت في معالجة قضية الحرب الباردة والتهديد
بالحرب الذرية ، مثل سيمونوف بمسرحيته « الرجل
الرابع » عام ١٩٦٠ ، وقد عرضت في القاهرة ولم تتمكن
من الحصول على نصها وكذلك نص مسرحية الغائب .

الحرب الإسبانية . ويخلص فايس الى اعلان افلاس
الضمير الغربي نفسه او انتحاره في الحقيقة . بعد
ان اسلم نفسه خاضعا لفاس جلاده . لقد ائذ الغرب
جسد اوربا ولكنه حصل على جسد كانت روحه
قد فاضت في معسكرات الاعتقال وفي المدن المنصوفة
بقنابل الطائرات ومئات الآلاف من الاطفال المحروقين
والمفكرين الذين سلخت جلودهم ثم حصل على
الدعاية بدلا من الفكر . وعلى التزييف الاعلامي بدلا
من المعرفة . وعلى السلع الاستبلاكية بدلا من روائع
الفن . وعلى الفنبلة الدرية بدلا من مطبعة جوتنبرج .

ان محاكمة النازية تؤدي بدورها الى محاكمة
الحضارة الغربية بأسرها . والى اعلان « خيبة
الامل » في امكانية إلماذها كما هي . الثورة فالفنان
الدرامي شاعر يريد ان يرى بنفسه التاريخ وهو
يؤتى ثماره ولا يستطيع ان يسترخى مستريحا
متمتعا براحة يقين السياسي الثوري المستعد ان
يغير تكتيك الثورة حتى تنضج لمارها على مهل عبر
نضال الاجيال .



ويكاد بيتر فايس وحده ايضا مع استثناءات
قليلة ان يكون الكاتب الدرامي الغربي الوحيد الذي
استطاع ان يرى الوجه الاخر للثورة في عصرنا :

« ثورة الشعوب المنسية خارج الحضارة العربية في المستعمرات القديمة . ولقد أصبحت الصورة بصورتها الكلاسيكية - هي الصورة الوحيدة المتلازمة مع طبيعة أحلام الشاعر مستحيلة في الغرب ولكنها تتحقق بالفعل في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية . وكانت الثورة في كل من « انجولا » و « غيننام » موضوعا للمسرحيتين اللتين تقدمان نموذجا لمحاولات الضمير الغربي الفعل بأعباء الهزيمة والفجر والام الماضي الاستعماري ان ينظير « (١) من « غول لوزيتانيا » (٢) .

في المسرحية المسماة باسمه عام ١٩٦٦ . غول عجز عن سكن ان ينهار - وقد انهيار بالفعل بعد عقد واحد من كتابة فابيس لمسرحيته - ولم يكن يخيف احدا الا بفنائه القديم المزود بالمخالب والايدي الضالعة . ويستطيع فابيس الاوروبي ان يخترق جدار المظهر الخارجي لكي يكتشف امكانية الثورة وضرورتها ، ولكي يكتشف ان الثورة

-
- (١) في خطاب من برفايس الى الشاعر الدكتور يسري خنيس مترجم فابيس الى العربية ذكر الكاتب المسرحي انه قطع اشتغاله برواية كبيرة لكي يضع دراما لسجيلية عن «شيلي» وكان ذلك في اوائل عام ١٩٧٧ الحالي .
- (٢) لوزيتانيا هو الاسم الكلاسيكي للبرلمان .

هناك مسيرتها الخاصة واحتياجها نوعي الانساني
حتى لا تقع في مأساة الثورة الدموية او المحيطة في
الغرب ، ولكي يكتشف ايضا ان الثورة هناك في
المستعمرة السوداء التقيسة يمكن ان تكون اداة
للوليد ثورة جديدة وطارئة من بطن الفول المتعفن .

وفي مسرحية « فيتنام » عام ١٩٦٨ يكتشف
فايس الفول الامريكي الجديد الفتى والذي لا يقل
ضراوة - ولا هوسا - عن الفول القديم . ويكتشف
هناك المبنى الحقيقي لثورة التورل المسند
من قارة العذراء الفقراء سيئي التقديرة على الحلم
بالجمال والحرية وعلى الحرب والحصول على
المعرفة وعلى فهم العالم « حرفة » القتال واصول
بناء عالم يقوم على حلهم لتحقيق « التكامل
الانساني » حلم جورج تاير . سيد التعبيرين
القديم .

وفي مقابل مسرحية فايس عن « فيتنام »
تأتي في وقت مناسب مسرحية « نحصن » او
« الولايات المتحدة » عام ١٩٦٨ ايضا التي كتبها
واعدها مجموعة من الممثلين البريطانيين الشباب
بإشراف المخرج البريطاني بيتر برونك والمخرج
البولندي جرونوفسكي . لقد طرح برونك نفسه
قضية مسرحيته طرحا مجردا بقوله انها تدور حول

محاولة الإنسان أن يتهرب من الحقيقة . ولكنها
في الحق كانت محاكمة جديدة للضمير الغربي من
زاوية مختلفة . إذ تطالبه بأن يسأل نفسه عما يمكن
أن يفعله حين تواجهه حقيقة ما « كان » يحدث في
فيتنام حيث الفقراء الجوعى يواجهون حرائق المواد
الكيميائية بينما البورجوازي صاحب الضمير المرمى .
عاجز عن الحلم بالحرية لنفسه ، ويمتلك أحسن
ما يمكن أن توفره حضارة الاستهلاك الواسع والوعى
المفقود .

فالمسرحية لم تكن تمجيذا واكتشافا للمقاتلين
الفقراء في سبيل الحرية ، بقدر ما كانت محاكمة
لبلاده ولأmbالاة وقسوة حضارة ، تحول « الشر »
من ابنائها إلى ماكينات القتل لأماساد لها ولا فرح .
حتى تسهل الحضارة لنفسها مهمة سحق « البشر »
من غير ابنائها فيكونون وفودا لآلتها الجهنمية الكبيرة
الخالية من المفزى . وغير الإنسانية .

القاهرة ٢٣-٦-١٩٧٧

فهرست

٣	١ - تقديم
٧	٢ - مسرح الطبيعة وموجة العشب
٣٥	٣ - مسرح الغضب
٤٠	٥١ - جون ازبورن
٥١	جون آردن
٥٧	بريندان بيهان
٦١	شيلاديلاني
٦٥	٤ - المسرح السياسي
٧١	التعبيرية الألمانية ومسرح الثورة
٨٢	برتولت بريخت والواقعية الجديدة
٨٨	المسرح البروليتاري الأمريكي
٩٣	المسرح السوفيتي: دراما البطل الايجابي
٩٨	دراما خيبة الامل . والثورة الجديدة

صدر من الموسوعة الصغيرة :

١ - العرب والحضارة الأوربية

د . فيصل السامر

٢ - فلسفة الفيزياء

د . محمد عبداللطيف مطلب

٣ - الحقيقة الاشتراكية لحزب البعث العربي
الاشتراكي في الفكر والتطبيق

عزيز السيد جاسم

تصميم الغلاف : راجحة القدسي
الإشراف الفني : عباس عبدالله
الخطوط : بسام

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد
١١٣٨ لسنة ١٩٧٧

دار الحرية للطباعة ببغداد ١٣٩٧ هـ - ١٩٧٧ م

